

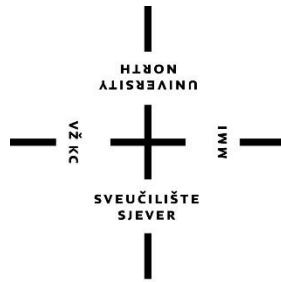
Sveučilište Sjever

Završni rad br. 549/MM/2017

Konceptualni pristup u uličnoj fotografiji

Ana Toplek, 4681/601

Varaždin, rujan 2017. godine



**Sveučilište
Sjever**

Odjel za Multimediju, oblikovanje i primjenu

Završni rad br. 549/MM/2017

Konceptualni pristup u uličnoj fotografiji

Student

Ana Toplek, 4681/601

Mentor

Viši predavač, Mario Periša, dipl.ing.

Varaždin, rujan 2017. godine

Prijava završnog rada

Definiranje teme završnog rada i povjerenstva

ODJEL	Odjel za multimediju, oblikovanje i primjenu		
PRISTUPNIK	Ana Toplek	MATIČNI BROJ	4681/601
DATUM	KOLEGIJ Medijska fotografija		
NASLOV RADA	Konceptualni pristup u uličnoj fotografiji		
NASLOV RADA NA ENGL. JEZIKU	Conceptual approach in Street photography		
MENTOR	Mario Periša	ZVANJE	Viši predavač
ČLANOVI POVJERENSTVA	<ol style="list-style-type: none">1. doc.art Robert Geček - predsjednik2. doc.dr.sc. Dario Čarepinko - član3. v. pred. Mario Periša dipl.ing - mentor4. pred. Snježana Ivančić Valenko, dipl. ing. - zamjenski član5.		

Zadatak završnog rada

BROJ	549/MM/2017
OPIS	<p>Tijekom godina pojavile su se mnoge teorije vezane uz uličnu fotografiju, s obzirom na niz aspekata, uključujući stil, pravila i ciljeve, kao i opću valjanost stila, jer ovu vrstu fotografije ne treba poduzeti na stvarnoj ulici, ona može biti snimljena i ako se uzme u zatvorenom prostoru, dok je to sve javno okruženje u kojem se snima. Ulična fotografija ima samo jedno strogo pravilo i to bi trebalo biti da pravi zrcalo društva, nepromijenjenu scenu sa nesvjesnim predmetima i neprekidnim postavkama te zbog toga je ulična fotografija često opisana kao najiskreniji kreativni oblik ikad izmišljen. Čarolija njezinih slučajnih interakcija sa svakodnevnom ljudskom aktivnošću unutar urbanih područja nesumnjivo je žarište ovog žanra.</p> <p>U radu je potrebno:</p> <ul style="list-style-type: none">- opisati pojam ulične fotografije- objasniti pojam koncepta i njegovu ulogu u poimanju ulične fotografije- objasniti razvoj ulične fotografije te navesti predstavnike američke ulične i moderne interaktivne fotografije- za praktični rad izraditi seriju fotografija na temu interaktivnog pristupa uličnoj fotografiji

ZADATAK URUČEN

25.03.2017.



POTPIS MENTORA

Mario Periša

Predgovor

Ovom prilikom htjela bih zahvaliti svom profesoru višem predavaču Mariu Periši na iznimnoj potpori i svom znanju koje nam je nesebično pružio iz područja fotografije. Željela bih se zahvaliti i svim ostalim svojim profesorima i asistentima na trudu kojeg su dali nama i tražili od nas kako bismo što kvalitetnije savladali teoriju i praksu iz područja multimedije, oblikovanja i primjene. Najveće hvala mojoj divnoj obitelji koja mi je godinama bila podrška u mojem školovanju, zahvaljujem se na njihovom strpljenju i volji koja mi je dala snage da privedem ovaj studij kraju. Također velika hvala svim mojim kolegama koji su zajedno sa ostalim studentima i profesorima učinili ovo školovanje još kvalitetnijim, zanimljivim i ljepšim.

U Varaždinu, 1.9.2017.

Sažetak

Tijekom godina pojavile su se mnoge teorije vezane uz uličnu fotografiju, s obzirom na niz aspekata, uključujući stil, pravila i ciljeve, kao i opću valjanost stila, jer ovu vrstu fotografije ne treba poduzeti na stvarnoj ulici, ona može biti snimljena i ako se uzme u zatvorenom prostoru, dok je to sve javno okruženje u kojem se snima. Ulična fotografija ima samo jedno strogo pravilo i to bi trebalo biti da pravi zrcalo društva, nepromijenjenu scenu sa nesvjesnim predmetima i neprekidnim postavkama te zbog toga je ulična fotografija često opisana kao najiskreniji kreativni oblik ikad izmišljen. Čarolija njezinih slučajnih interakcija sa svakodnevnom ljudskom aktivnošću unutar urbanih područja nesumnjivo je žarište ovog žanra. U radu je potrebno opisati pojam ulične fotografije, objasniti pojam koncepta i njegovu ulogu u poimanju ulične fotografije, objasniti razvoj ulične fotografije te navesti predstavnike američke ulične i moderne interaktivne fotografije i za praktični rad izraditi seriju fotografija na temu interaktivnog pristupa uličnoj fotografiji.

Ključne riječi:

ulična fotografija,

američki ulični predstavnici,

odlučujući trenutak,

interaktivna fotografija

Abstract

Over the years many theories about street photography have emerged, due to its numerous aspects, including style, rules and goals, as well as general validity of the style, because this type of photograph should not be taken on the real street, it can be captured and taken indoors, while it is all the public environment in which it is being recorded. Street photography has only one strict rule and it is making of the real mirror of society, unchanged scene with unconscious objects and uninterrupted settings and this is the reason street photography is often described as the sincerest creative form ever made up. The magic of its random interactions with everyday human activity within urban areas is undoubtedly the focal point of this genre. In this final work, it is needed to describe the concept of street photography, explain the notion of the concept and its role in understanding of street photography, explain the development of street photography, as well as representatives of American street and modern interactive photography, and for practical work to create a series of photos on interactive street photography approaches.

Keywords:

street photography,

American street photographers,

decisive moment,

interactive photography

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Razvoj ulične fotografije.....	2
2.1. Pojam ulične fotografije	3
2.2. Ulična fotografija i dokumentarnost.....	3
2.3. Korijeni ulične fotografije	5
2.4. Umjetnici ranog 20. stoljeća	6
2.5. Ulična fotografija i međuratni period	7
2.6. Razdoblje nakon drugog svjetskog rata.....	8
2.7. Ideja institucije Magnum Fotografije	9
3. Američki predstavnici	10
3.1. Alfred Stieglitz (1864. - 1946.)	11
3.2. Robert Capa (1913. - 1954.)	15
3.3. Robert Frank (1924.-)	19
3.4. Garry Winogrand (1928.-1984.)	22
3.5. Vivian Dorothy Maier (1950.-2009.).....	25
4. Motivi i metode ulične fotografije	30
5. Umjetnička interaktivna fotografija	34
5.1. Tomislav Gotovac: „Zagreb, volim te!“	37
6. Portfolio.....	39
6.1. Oprema	39
6.2. Obrada fotografija.....	39
6.3. Serija fotografija i tehnički opis.....	40
6.4. Koncept.....	50
7. Zaključak.....	51
8. Literatura	52
Popis slika	53

1. Uvod

Ulična fotografija je snimljena na ulici, na nekom javnom mjestu bilo u parku ili plaži, bavi se sama po sebe najviše ljudskim interakcijama i uspijeva sintetizirati ljudski element i urbani okoliš gdje autor bilježi prolazne trenutke u kojima su osobe u interakciji sa okolinom. Analizirajući dublje pojam ulične fotografije otkrit ćemo da ulična fotografija može disati kao ulična i bez prisutnosti urbanog okoliša, te dalje u radu kroz analizu, da ne zahtijeva nužno prisutnost ljudi. Ulična fotografija nije žanr dokumentarne fotografije, iako kao i ulična ima zadatak socijalnog osvješćivanja nacije, a srodna je reporterskoj, ratnoj i putopisnoj fotografiji.

Ocem ulične fotografije prozvan je Francuz Henry Cartier Bresson 1950. godine, čije su fotografije fokusirane na lovljenje *odlučujućeg trenutka* u pravo vrijeme na ulici. Za njega taj trenutak je bio odlučujući u smislu lovljenja zanimljive socijalne situacije na ulici uz brzo kadriranje i što bolju kompoziciju u takvom kratkom vremenu. Iz istih razloga kod ulične fotografije tehnički aspekt pada u drugi plan u smislu korištenja opreme koja nam je dostupna u tom trenutku kada radimo uličnu fotografiju. Ulična fotografija često prikazuje emociju ulice i može služiti kao dokumentarna fotografija za takve svrhe.

Već rane 1952. godine u svojoj publikaciji „*Unutar kretanja*“ H.C. Bresson piše o tome kako postoji pravi trenutak kada se elementi u kretanju nađu u ravnoteži. Govori o trenutku takve drame, ponekad čak pitanju života ili smrti, da tada nikakvo drugo sredstvo ne može biti toliko precizno i toliko zbiljsko koliko to može fotografski aparat u rukama čovjeka koji zna vidjeti i osjetiti trenutak kada sliku treba učiniti.

Fotografija stječe svoju autonomnu poziciju u umjetničkim krugovima tek potkraj 19. stoljeća, a svoj veliki procvat doživljava upravo u tehnološki razvijenoj Americi gdje se broj uličnih fotografa naglo povećao i okupio pod modernističkim pravcem fotografa Alfreda Stieglitza i fotografske institucije *Magnum Fotografije*.

Cilj mog završnog rada je da kroz teorijski okvir prezentiram uličnu fotografiju od njenog nastanka do razvoja ulične fotografije u Americi, obradim bitne predstavnike američke ulične fotografije i moderne interaktivne fotografije, motive i metode koje se koriste prilikom snimanja te semantiku ulične fotografije. U drugom dijelu rada koji je praktičnog tipa obradit ću koncept svojih uličnih fotografija i pojasniti metode i značajke fotografija. [1]

2. Razvoj ulične fotografije

Među prvim fotografijama koje su napravljene snimljene su na ulici, s toga možemo tvrditi da ulična fotografija ima korijene u samim počecima otkrivanja fotografske slike da je fotografija ulice je stara kao i sama povijest tog medija.

U cijeloj povijesti umjetnosti, izazov je pronaći pojam ili naziv žanra koji je jednako varljivo jednostavan kao ulična fotografija. Ova podgrupa foto-sustava dokazala se kao jedna od najatraktivnijih i prilagodljivih te jedna od najpopularnijih tehnika posljednja dva stoljeća. Pokušaj strogo definirati ovu vrstu fotografije zapravo stvara nepravdu prema slobodi i neujednačenosti prirode stila, ali u pokušaju da to učini, može se točno tvrditi da je riječ o žanru fotografije čiji komadi predstavljaju oportunističku interakciju između fotografa i nesvjesnog javnog prostora. Tijekom godina pojavile su se mnoge teorije vezane uz uličnu fotografiju, s obzirom na niz aspekata, uključujući stil, pravila i ciljeve, kao i opću valjanost stila. Najveći nesporazum, međutim, je onaj koji čini da ima i najviše smisla; za razliku od popularnog uvjerenja i samog naziva žanra, ovu vrstu fotografije ne treba poduzeti na stvarnoj ulici. Ona i dalje može biti valjana fotografija ovog žanra ako se uzme u zatvorenom prostoru sve dok je to javno okruženje u kojem se snimaju snimke i dok se ulovi točan trenutak u vremenu kada obično postane izvanredno. [2]

Pokušati ću definirati uličnu fotografiju, objasniti povijest koju je prošla od koncepcije te je povezati sa svojim mlađim, strožim bratom urbane umjetničke fotografije, jedne od najpopularnijih fotografskih podvrsta danas.

2.1. Pojam ulične fotografije

Taj se žanr lijepe fotografije vjerojatno najbolje objašnjava kao oportunistički trenutak u kojem fotograf fotografira iskrenu javnu scenu ispred njega. Iako ako u samom naslovu postoji stvarna riječ *ulica*, ova tehnika se zapravo ne povezuje samo s trgovima i uličicama - kako bi fotografija ulice bila prava, ona mora sadržavati neprekinutu situaciju u javnome mjestu, bez obzira gdje to mjesto može biti. To može biti ulica, ali može biti i bar, unutarnji dio vlakova, nogometna utakmica, kino ili tržnica, to može biti skoro bilo koje javno mjesto koje želimo, što se smatra najfleksibilnijim aspektom poznatim u uličnoj fotografiji. Upravo je zato taj žanr ugledao bogatu raznolikost i umjetničku slobodu mnogih ljubitelja fotografije.

Također jedna od teoretičarskih zabluda je uobičajena zabluda da ovaj žanr zahtijeva prisutnost ljudi da bi bio pravi. Iako to može izgledati logično i ima neki smisao, ulična fotografija može biti potpuna bez ljudi i jednostavno može biti slika objekta ili okruženja koje je uhvatilo oko umjetnika. Ulična fotografija ima jedno strogo pravilo, a to bi trebalo biti pravi *zrcalo društva*, nepromijenjenu scenu sa nesvjesnim predmetima i neprekidnim postavkama. Zbog toga je ulična fotografija, u mnogih teoretičara, često opisana kao najiskreniji kreativni oblik ikad izmišljen. Čarolija njezinih slučajnih interakcija sa svakodnevnom ljudskom aktivnošću unutar urbanih područja nesumnjivo je žarište ovog žanra.

Kroz probnu i pogrešnu metodu, oštro oko uličnog fotografa treba razviti najmoćnije umjetničko oružje medija – "smisao vremena". Zahtjev za takvom sposobnošću relativno je novi koncept prilikom analize povijesti, jer niti jedan umjetnik prije ove vrste fotografa nije imao samo nekoliko sekundi da donese odluke koje bi mogle napraviti ili slomiti neko drugo remek-djelo. „Poboljšavanjem vremena“ ulični fotograf je u stanju postići svoj jedini cilj, a to je da dostavi objektivan dojam iskustva svakodnevnog života u gradu. [2]

2.2. Ulična fotografija i dokumentarnost

Uvijek je u najnepogodniji položaj dolazilo pitanje dokumentarističkih motiva u uličnoj fotografiji zbog kojih je i sama ulična fotografija trpjela dugogodišnji proces emancipacije svog svojstvenog stila, tehnika i metoda u području fotografske umjetnosti te u

povijesti umjetnosti općenito. Razlika između ta dva žanra jest da za razliku od dokumentarnog i njihovih nužnih metoda, opći sadržaj prizora ili njegova precizna lokacija nisu relevantni za područje ulične fotografije. Još neka odstupanja su da se pravi fotograf ulice uvelike oslanja na metodu vremena, probe i greške, od kojih oba nisu prikladna osobi(novinaru) koja želi nešto dokumentirati svojim fotoaparatom. Osoba zainteresirana za dokumentiranje nekoga ili nečega također je motivirana uraditi fotografije dokazne vrijednosti ili socijalno-političkom funkcijom, a to je nešto što obično nije prisutno u razmišljanju uličnog fotografa. [2]

Zanimljivo jest kako je već 1936. godine 20 stoljeća jedno od poznatijih antropoloških istraživanja pod nazivom „*Promatranje mase*“ u Velikoj Britaniji dokazalo kako je za uradak odlične ulične fotografije potreban sociološki pristup proučavanja kolektivnog ponašanja na javnim mjestima; poput autobusa ili tramvaja, kafića i barova, morskih obala i drugih netipičnih gradskih površina. Svi umjetnici koji su radili tada za ovu organizaciju, vodili su dnevnike sa preciznim bilješkama i formalnim izvještajima. Većina fotografa trudila se kako prilikom fotografiranja ne bi bila primijećena tako da svoj posao obavi na način da osoba ne bude svjesna fotografiranja. Iako se smatrala nepristojnom praksom, dugi kaputi mnogim su fotografima bili maskirno oruđe u nastojanju da hvataju nesvjesno. Tako Humphrey Spender sam sebe poistovjećuje sa kakvim špijunom koji na prethodno dobro promatranim lokacijama u gardu uzima fotografije s namjerom da i običan radnički život čovjeka prikaže kao poseban te u kontekstu eksploatacijskog vladajućeg kapitalizma u Americi. Većina javnosti svjesna je oskudice i siromaštva koje im je donijelo poslijeratno stanje u Americi te se začinju formirati mnoge lijevo orijentirane struje kako u političkom tako i umjetničkom životu većinske radničke klase. Osnivane su radničke filmske i foto-lige po Americi te Europi i tako učinile taj medij pristupačan velikoj radničkoj klasi. Njihova namjera nije bila da prikažu samo svijet sirove realnosti, već su tvrdili kako se slika mora naknadno manipulirati kako bi se zagreblo ispod površine prave fotografije. Prve politički orijentirane foto- montaže radio je berlinski dadaistički umjetnik John Hartfild kao odgovor na poslijeratnu Europu. [3]



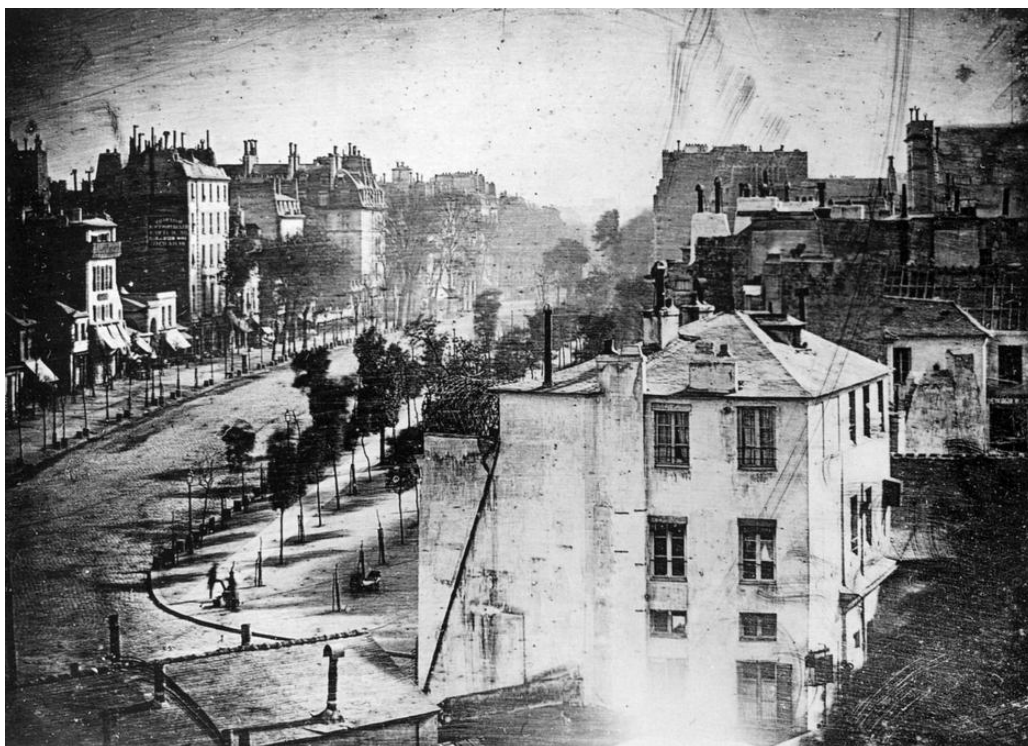
Slika 2.1.: *Humphrey Spender: Muškarci se pozdravljaju u krčmi*, 1937. godina
(Izvor: <http://www.pastperfect.org.uk/sites/woodhorn/archive/humphrey.html>)

2.3. Korišteni ulične fotografije

Kao što je 19. stoljeće bilo u punom tehnološkom zamahu, već tu možemo primijetiti prve prave prototipove suvremene ulične fotografije; najranija preživjela fotografija je fotografija scene u stvarnom svijetu pod nazivom „*Pogled iz prozora u Le Grasu*“. To je navodno bila snimka pucanja na ulici te ju je 1826. godine uspio snimiti francuz Nicephore Niepce. Oko desetljeće i pol kasnije, u 1838. godini prvu fotografiju likova na ulici snimio je francuz Louis Daguerre tako što je pokazao svoju primitivnu kameru kroz prozor svog studija u Boulevard hramu, u Parizu. Ova poznata fotografija koja nosi naziv ulice koju prikazuje, također se smatra najranijom poznatom iskonskom fotografijom osobe i prva je istaknuta slika ulične fotografije. [1]

U Europi utjecajni fotografi poput Eugena Atgeta i Kerteza fotografiraju gradsku arhitekturu bez prisutnosti ljudi, ali zato prikazuju grad Pariz kao grad posebnog kulturnog i urbanog raspoloženja. Fotograf André Kertész rodom iz Mađarske također je dokumentirao uličnu fotografiju Pariza svojim 35 mm Leicom hvatajući svakodnevne trenutke gradskog života. U njegovim radovima vidi se nezasitna želja za hvatanjem stvarnih momenata ljudskih života i karakteristike grada koje nosi grad poput Pariza. Njegov precizan osjećaj za skladnost

i formu postavile su ga jednim od ključnih autora ulične fotografije koji je svojim stilom utjecao na mnoge druge europske i američke fotografe. John Thomson također dokumentira London u 1870-im godinama čineći zarobljavanje svakodnevnog života na ulicama, što također daje poticajnu ulogu u širenju novih mladih autora ulične fotografije u Europi. Uz Bressona, oca ulične fotografije, bitno je napomenuti važnost njegovog suvremenika Brassaija koji je u svojoj foto-publikaciji iz 1933. godine pod nazivom „*Pariz noću*“ prikazao noćni život Pariza i dijelove sakrivenog gradskog podzemlja. Upravo se ta foto-knjiga smatra među klasicima početka ulične fotografije. Također Henri C. Bresson je u svojoj publikaciji iz 1952. godine „*Slike na Sauvetteu*“ zagovarao spontanost i intuiciju kao pokretačku snagu ulične fotografije i tako izložio načela koja su postala mjerilo za buduće generacije. [2]



Slika 2.2.: *Louis Daguerre: Bulevarhram*, 1838. godina
(Izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce)

2.4. Umjetnici ranog 20. stoljeća

Početak 20. stoljeća donio je velik optimizam i tehnološki razvoj, dok su brojni umjetnički oblici i stilovi također počeli igrati presudnu društvenu ulogu. Razlog zbog kojeg današnja fotografija ulične fotografije nije bila moguća u 19. stoljeću jest da je tehnika dugog eksponiranja značila da je većina ljudi na ulici koja je bila prisutna kao slika bila nevidljiva u

konačnom proizvodu. U primjeru „*Boulevard hrma*“ (1838.g.), jedina osoba koja je stajala dovoljno dugo da se registrira na fotografiji bila je čovjek koji se vjerojatno zaustavio da bi zavezao cipelu. [1]

Sve se to promijenilo u 20. stoljeću, jer je fotografija s pješacima postala moguća, a foto-kamere su postale snažan dio brojnih avangardnih pokreta poput futurizma, nadrealizma i dadaizma. Fotografija je napredovala brzo i pretvorena je u dostupan medij koji nudi zanimljivu alternativu slikanju. Ulična fotografija nije bila smatrana umjetničkom tehnikom i nije mogla konkurirati popularnosti drugih umjetnosti u to doba. Sjeme ovog žanra također je prisutno na fotografijama Alfreda Stieglitza i Paula Stranda, izrađene u kasnim godinama 19. i početkom 20. stoljeća. Stieglitzova „*Zima- Peta Avenija*“ (1893.g.) i „*Terminal*“ (1893.g.) prikazuju svakodnevne scene New Yorka, već tada manipulirajući snijegom i dimom kako bi se poboljšala slikovna energija. Na fotografijama kao što je „*Wall Street, New York*“ (1915.g.), Paul Strand proizveo je sliku koja ilustrira iskustvo društvenih razmjera u gradskoj financijskoj četvrti dok se suprotstavlja strukturnoj geometriji arhitekture uz uzorak likova i sjena pješaka na pločniku; „*Slijepa*“ (1916.g.). Fotografija prikazuje sjeme relativno iskonskog *koncepta* iako je posve sigurno da žena zna da je fotografirana. Na taj su način Alfred Stieglitz i Paul Strand fotografirali na ulicama New Yorka i pridonijeli razvoju žanra ulične fotografije iako to nije bila njihova primarna potraga. [4]

2.5. Ulična fotografija i međuratni period

Sredinom 1920-ih, fotografi diljem Europe i Amerike ponovno su počeli raditi fotografije velikih gradova. Mađarski autor Andre Kertesz prikazuje Pariz i kako se metropolitanski život francuskog glavnog grada snalazio s novim valom nadrealističkih koncepata. Iako Andre Kertesz nikad nije bio smatran vrijednim suparnikom Brassaija i Henri Cartier-Bressona, on je snažno utjecao na stilove i koncepte drugih slavni fotograf. Brassai, kojeg je Kertesz osobno upoznao s fotografijom, postao je osobito poznat po njegovim fotografijama Pariza noću koji su bili izvorni koncept u to vrijeme, jer nitko prije njega nije ni pokušao učiniti takvu stvar. Te uznemirujuće snimke u mraku bile su izravne i primitivne, ali ipak savršene za ono što je Brassai želio. Usredotočio bi malu ploču fotoaparata na tronožac, otvorio zatvarač kada je bio spreman i tada ugasio bljeskalicu. Ako kvaliteta njegove svjetlosti ne odgovara onome na mjestima gdje je radio, to je, za Brassaija, bilo još bolje, jer

je proizvod izopačeniji, tajanstveniji. Njegove slike likova, znamenitosti i aktivnosti oko Pariza pokazale su se temeljnim za uličnu fotografiju i tko zna gdje bi žanr ulične fotografije završio da ovaj mađarski umjetnik nije toliko utjecao na njegov tadašnji razvoj. Kertesz je također bio mentor Cartier-Bressonu čiji je koncept odlučujućeg trenutka objašnjen kao trenutak kada se sadržaj i kompozicijski oblik usklađuju. Njegovi radovi kao što su „*Stanica svetog Lazara*“ (1932.g.) također su predstavili gledateljima svakodnevni život u Parizu, ali za razliku od Brassaija i Henrija Cartier-Bressona, snimao je također fotografije tijekom dana i radio je u drugim gradovima kao što su Madrid i New York. Objašnjavajući ideju odlučujućeg trenutka, Henri Cartier-Bresson je zagovarao spontanost i intuiciju kao pokretačke snage kreativne fotografije koja je snažno utjecala na uličnu. Radovi Brassai i Henri Cartier-Bresson temeljno su oblikovali praksu ulične fotografije nakon Drugog svjetskog rata. [2]

2.6. Razdoblje nakon drugog svjetskog rata

Neposredne poslijeratne godine započele su kao posebno bogato doba ulične fotografije u Sjedinjenim Državama, budući da je to bila jedina zemlja čiji domaći gradovi nisu bili izloženi ratovanju. Nekoliko ključnih uličnih fotografa kao što su Lisette Model, Helen Levitt, Louis Faurer, William Klein, Saul Leiter i Robert Frank uradili su neke od svojih najcjenjenijih fotografija između 1940. i 1960. godine. Svaki od njih donio je nešto novo i tako pomogao razviti žanr koji je u tim godinama doživio značajan porast popularnosti. Helen Levitt filtrirala je odlučujuće trenutke iz gradskog života u univerzalne ljudske slike, William Klein pretvorio je poglede sunca u karakteristično zrnaste, pa čak i mutne kompozicije koje su utjelovile ljutit i agresivni ritam poslijeratnog New Yorka. [4]

Louis Faurer proširio se na Brassaieve koncepte noćnog snimanja, usredotočujući se na različite društvene krugove ignorirajući američki komercijalizam. Iako nije tako široko rasprostranjena, ulična fotografija cvjetala je i izvan SAD-a u poslijeratnom razdoblju. U Francuskoj su dominirala tri umjetnika: Robert Doisneau, Willy Ronis i Izis Bidermanas. Doisneauov „*Poljubac*“ (1950.g.), slika koji prikazuje mornara koji sa uzbuđenjem ljubi ženu pred hotelom Ville u Parizu, postao je simbolom optimizma kojem su mnogi težili nakon devastacija i strahota Drugog svjetskog rata. U Velikoj Britaniji Roger Mayne fotografirao je svakodnevni život ulica radničke klase gdje su se rodili novi kulturni trenuci, kao što su

udruženja; Teddy Boys, Skinheads i Rock 'n' Roll. Mayneove slike tih sub-kultura koje su se družile oko uličica u Londonu nisu samo pomogle u uspostavi ulične fotografije u Velikoj Britaniji, nego su također igrale ključnu ulogu u generacijskim napetostima koje su izbijale 1960-ih godina. Do kraja sedamdesetih godina, ulična fotografija bila je ugledni medij s bogatom pozadinom i istinskim likovnim oblikom koji se smatrao vrijednim spomena u bilo kojoj knjizi povijesti umjetnosti. [2]



Slika 2.3: *Helen Levitt: New York, 1940. godina*
(Izvor: <http://www.beetlesandhuxley.com/gallery/photojournalism/girls-dancing-wolverhampton-club-1978.html>)

2.7. Ideja institucije Magnum Fotografije

Institucija pod nazivom *Magnum Fotografije* bila je osnovana 1947. godine i poznata po velikoj raznolikosti koju posjeduju te po tome da njome upravljaju u cijelosti njezini članovi od kojih su većina i svi fotografi. Budući da su kao umjetnici bili zaduženi da u instituciji *Magnum Fotografije* rade jedinstvene fotografije tako da ne obrađuju slike kao proizvod na način na koji bi to inače radile uobičajene kompanije, umjesto toga, oni su svaku fotografiju tretirali kao umjetničko djelo i tako je pažljivo razvijali i prikazivali. Radili su u četiri uredništva u New Yorku, Londonu, Parizu i Tokiju, također institucija *Magnum* davala je svoje fotografije novinarima, izdavačima, oglašavanju, televiziji, galerijama i muzejima širom svijeta. Imajući snažnu viziju umjetničkog kontinuiteta fotografije, dijela *Magnum Fotografije*

opisuje svijet zarobljen „u okviru“, sva mjesta, ljude i događaje koji su snimljeni u posljednjih nekoliko desetljeća. Najimpresivniji aspekt ove organizacije je arhiva fotografija putem kojega je takva kronika moguća. Njihova knjižnica uglavnom se sastoji od radova fotografa *Magnum*, a procjenjuje se da ima oko milijun fotografija. Ova besprimjerna i nevjerojatna arhiva sigurno drži većinu velikih svjetskih događaja i osobnosti iz Španjolskog građanskog rata do današnjih dana, dalje se neprekidno ažurira novim fotografijama članova i vlasnika. Institucija *Magnum* praktički je jedina organizacija ovog tipa, tvrtka posvećena prikupljanju radova neusporedivog osjećaja vida, mašte i sjaja. To također znači da je *Magnum* bio u stanju pratiti razvoj svih aspekata fotografije, uključujući i uličnu. Proučavanje arhive je poput istraživanja umjetničkog lanca, nudi dugotrajnu povezanost između prošlosti i trenutne situacije medija, beskompromisno objašnjavajući kako se fotografija razvijala i prilagodila tijekom godina. Jedan od suosnivača i najpoznatijih članova je spomenuti Henri Cartier-Bresson, a ovaj umjetnički savez opisao; kao zajednicom misli, zajedničkom ljudskom kvalitetom, znatiželjom o tome što se događa u svijetu, poštovanjem onoga što se događa i željom da ti događaji vizualno kriptiraju...[2] Drugi članovi osnivanja *Magnum Fotografije* bili su Robert Capa, David Seymour, George Rodger, William Vandivert, Rita Vandivert i Maria Eisner. Fotografi *Magnum* bili su prisutni doista svugdje, ne samo na bojištima već i u najzabitijim dijelovima svijeta. Zbog svoje prirode i dugoročne predanosti prikupljanju slika, institucija *Magnum Fotografije* je nezaobilazna stanica za svakoga tko je zainteresiran za upoznavanje svijeta ulične fotografije. [1]

3. Američki predstavnici

U radu je izdvojena nekolicina pionira ulične fotografije, fotografi koje su najviše pridonijeli oblikovanju stila i time postali najistaknutiji predstavnici američke ulične fotografije u razdoblju velikih socijalno- političkih promjena krajem dvadesetog stoljeća.

Uz Alfreda Stieglitza, Robert Capa, Robreta Franka, Gerryja Winogranda i Vivian Dorothy Maier, čiji je rad analiziran u nastavku, treba spomenuti još; Walta Withmana, Diane Arbus, Walkera Evansa, Lee Friedlandera, Williama Kleina, Helen Levitta, Weegeea (Arthur Fellig) i Joel Meyerowitza kao najpoznatije američke ulične fotografe. Ti fotografi započeli su svoju karijeru kasnih dvadesetih i početkom tridesetih godina dvadesetog stoljeća te svojim radovima postali mitske figure fotografske umjetnosti.[1]

3.1. Alfred Stieglitz (1864. - 1946.)

Stieglitz je rođen 1864. godine u Hobokenu u New Jerseyu, kao prvi sinu njemačko-židovskih useljenika Edwarda Stieglitza i Hedwig Ann Werner. Alfred je 1871. godine pohađao institut Charlier, koji je bilo kršćanska škola i na glasu kao najbolja privatna škola u New Yorku. 1881. godine Edward Stieglitz je prodao tvrtku za 400.000 dolara i preselio svoju obitelj u Europu kako bi njegova djeca dobila bolje obrazovanje. Stieglitz je upisao Realgimnaziju u Karlsruheu i ubrzo studirao strojarstvo na Tehničkoj višoj školi u Berlinu. Pohađao je kemijsku nastavu koju je vodio znanstvenik i istraživač Hermann Wilhelm Vogel koji je tada radio na kemijskim procesima za razvoj fotografija. U učitelju Hermannu Vogelu Stieglitz je pronašao akademski izazov koji mu je bio potreban i odgovor za njegove sve veće kulturne i umjetničke interese koje je imao već tada. Okružen utjecajnim prijateljima i umjetnicima Adolf von Menzelom i Wilhelmom Hasemannom, kupio je svoj prvi fotoaparat i prošao kroz europski krajolik, fotografirajući pejzaže i seljake u Njemačkoj, Italiji i Nizozemskoj. Godine 1884. Stieglitzovi roditelji su se vratili u Ameriku, ali 20-godišnji Stieglitz ostao je u Njemačkoj te prikupljao knjige o fotografiji i fotografima u Europi i SAD-u. Kroz svoje samostalno učenje o fotografskoj tematici, Stieglitz je vidio fotografiju kao umjetnički oblik izražavanja. Godine 1887. napisao je svoj prvi članak *"Riječ ili dvije o amaterskoj fotografiji u Njemačkoj"* za novi magazin *„Amaterski fotografi“*. Bio je poznat i po pisanju članaka o tehničkim i estetskim aspektima fotografije za časopise u Engleskoj i Njemačkoj. Fotografija *„Posljednja šala“* iz 1887. godine osvojila je mladome Stieglitzu prvo mjesto u časopisu *„Amaterski fotografi“*. Sljedeće je godine osvojio prvu i drugu nagradu u istoj konkurenciji pa se njegov ugled počeo širiti, budući da je nekoliko njemačkih i britanskih fotografskih časopisa objavio Stieglitzov rad. Vratio se u New York 1890. godine nakon smrti sestre. Smatrao se umjetnikom, ali odbijao je prodavati svoje fotografije. Otac mu je kupio mali poslovni fotografski obrt kako bi mogao zarađivati za život u svojoj izabranoj struci. Budući da je tražio visoku kvalitetu slike i plaćao visoku plaću zaposlenicima, njegova tvrtka *„Graviranje foto-kromom“* rijetko je dobro zarađivala. Stieglitz je redovito pisao za magazin *„Američki amaterski fotografi“*. Dobitnik je nagrada za svoje fotografije na izložbama, uključujući i zajedničku izložbu *Boston Kamera Kluba, Fotografskog društva Philadelphije i Društvo amaterskih fotografa u New Yorku*. Svoju prvu ručnu kameru Folmer i Schwing 4x5 Stieglitz je kupio 1892. godine., a njome se koristio i kada je zabilježio neke od svojih

najpoznatijih fotografija; „Zima- Peta avenija“ (1893.g.) i „Terminal“ (1893.g.). Pisao je mnogo članaka i recenzija u časopisima, bio poznat po svom tehničkom i kritičkom sadržaju o fotografiji. Godine 1893., 29-godišnji Stieglitz oženio je bogatu 20-godišnju Emmeline Obermeyer, sestru svog bliskog prijatelja i poslovnog suradnika Joea Obermeyera. Početkom 1894. godine na medenom mjesecu u Francusku, Italiji i Švicarskoj, Stieglitz je opsežno fotografirao sve na izletu, stvarajući neke od svojih rano poznatih slika kao što su „Venecijanski kanal“, „Net Mender“ i „Mokri dan na Boulevardu u Parizu“. Nakon povratka, jednoglasno je izabran kao jedan od prva dva američkih člana „Povezanog prstena“ i to priznanje je vidio kao poticaj koji je trebao ubrzati njegov pokušaj promoviranja umjetničke fotografije u Sjedinjenim Državama. U to su vrijeme u New Yorku bili dva foto-kluba: *Društvo amaterskih fotografa* i *New York Kamera Klub*. Stieglitz je 1895. godine podnio ostavku na položaju u svojoj tvrtki i kao urednik „*Američkog amaterskog fotografa*“ i proveo većinu svog vremena u pregovaranju oko spajanju tih klubova. Njegove namjere bile su uspješne u svibnju 1896. godine kada su se dvije organizacije pridružile u jedan zajednički klub- „*Kamera Klub New Yorka*“ u kojem je Stieglitz bio predsjednik. Razvio je programe za klub i bio uključen u sve aspekte organizacije, želio je učiniti klub snažnim i velikim, toliko utjecajnim da svojim autoritetom može donijeti priznanja određenim umjetnicima. Stieglitz je svoj časopis „*Kamera Kluba*“ pretvorio u časopis nazivom „*Bilješke kamerom*“ nad kojom je stalno imao punu kontrolu pri publiciranju. Prvo izdanje objavljeno je u srpnju 1897. godine i uskoro se smatralo najboljim fotografskim časopisom na svijetu. Tijekom naredne četiri godine Stieglitz je koristio „*Bilješke kamerom*“ kako bi zagovarao svoju vjernost fotografiji kao umjetničkom obliku pišući članke o njejoj umjetnosti i estetici pored grafika nekih od vodećih američkih i europskih fotografa. Izlagao je u galerijama u Europi i SAD-u, a do 1898. godine dobio je solidnu reputaciju kao fotograf. Do srpnja 1900. godine je u potpunosti podnio ostavku kao urednik „*Bilješke Kamerom*“, a mjesec dana kasnije objavio je projekt za novi časopis koji je nazvao „*Rad kamerom*“. Odlučio je da će to biti najbolja i najsuptilnija fotografska publikacija ikad. Stieglitz je bio perfekcionista, pokazao se u svim aspektima u svom časopisu, napredovao je u umjetnosti tiskanja fotografija tada bez presedana i zahtijevao visoke standarde za otiske u časopisu. Vizualna kvaliteta gravura bila je toliko velika da kada se niz fotografija koji nije uspio doći na izložbu Foto- secesije u Briselu, postavilo da umjesto toga visi izbor otisaka iz časopisa, većina gledatelja je pretpostavila da zapravo gledaju izvorne fotografije. Poznata galerija 291 (1905.g.-1918.g.) na Petoj aveniji otvorena je 25. studenog 1905. godine uz izložbu radova foto- secesije sa 139 fotografa te postala trenutačni uspjeh s gotovo 15 000 posjetitelja tijekom prve sezone. U kasno proljeće 1907. godine

Stieglitz je surađivao sa svojim prijateljem Clarence H. Whiteom; uzeli su nekoliko desetaka fotografija dvaju odjevenih i golih modela i tiskali fotografije pomoću neobičnih tehnika, uključujući toniranje i crtanje. Po Stieglitzovom mišljenju takva tehnika nadvladala je nemogućnost fotoaparata da radi određene stvari. Na putu u Europu 1907. godine, Stieglitz je na palubi snimio, ne samo njegovu prvu sliku potpisa, već i jednu od najvažnijih fotografija 20. stoljeća- „*Potpalublje*“ usmjerivši svoju kameru na putnike nižeg razreda putnika u palubi. Ta jedinstvena slika je bila ujedno i formativni dokument njegova vremena, ali i jedno od prvih djela umjetničkog modernizma.



Slika 3.1.: *Alfred Stieglitz; Potpalublje, 1907. godina*
(Izvor: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/The_Steerage_1907_Stieglitz.)

Kako se Stieglitz smatrao važnim promotorom europske moderne umjetnosti, tako je rado ugošćivao domaće i strane autore u svojim galerijama. Započeo je s vlastitom fotografskom školom, a Käsebier i White osnovali su klub "*Piktorijalni fotografi Amerike*". Tijekom 1911. godine i početkom 1912. godine Stieglitz je organizirao moderne umjetničke izložbe u galeriji 291 i na stranicama "*Rad kamerom*" promovirao novu umjetnost-fotografiju. Stieglitz bio je svjestan onoga što se događa u avangardnom slikarstvu i umjetnosti i tvrdio je da slikarstvo više ne predstavlja budućnost, to je bila prošlost. Na njega je djelovao slikar Charles Sheeler i fotograf Paul Strand. Stieglitz je bio jedan od prvih koji je

vidio ljepotu i posebnost Strandovog stila te je upravo njemu dao najveću izložbu u galeriji 291. U siječnju 1916. godine Strand je Stieglitzu pokazao mapu radova drvenih crteža mlade umjetnice imenom Georgia O'Keeffe u koju se Stieglitz ubrzo zaljubio. Teška vremena uzrokovana ratom i zbog sve lošijeg odnosa sa ženom, više nije imao interesa ni sredstava za nastavak onoga što je radio posljednjih deset godina. U roku od nekoliko mjeseci raspustio je sve ono što je ostalo od *Foto-secesije*, prestao objavljivati „*Rad Kamerom*“ (1903.g.- 1918.g.) i zatvorila su se vrata galerije 291. Prestaje živjeti sa ženom Emmeline i početkom lipnja 1918. godine se sa Georgiom O'Keeffe preselio u New York. Opsesivno je fotografirao O'Keeffe između 1918. i 1925. godine te se to smatra njegovim najplodnijim razdobljem. Tijekom tog razdoblja producirao je više od 350 montiranih otisaka svoje muze Georgie O'Keeffe koji su prikazivali širok spektar njenog karaktera, raspoloženja i ljepote. Stieglitzov razvod je 1924. godine konačno odobren, a u roku od četiri mjeseca on i O'Keeffe oženili su se na maloj, privatnoj svečanosti. U narednim godinama O'Keeffe će provesti veći dio svog vremena slikajući u svom ateljeu u Novom Meksiku, dok je Stieglitz rijetko napuštao New York. Krajem 1924. godine Stieglitz je darovao 27 fotografija *Bostonskom muzeju likovnih umjetnosti*. To je bio prvi put da je veliki muzej uključivao fotografije u njegovoj stalnoj zbirci. U prosincu 1925. otvorio je svoju novu galeriju nazvanu "*Intimna Galerija*", no Stieglitz je naziva "*Soba*" zbog male veličine. Početkom 1938. godine Stieglitz je pretrpio ozbiljan srčani udar, jedan od šest koronarnih napada koji su ga pogodili i tijekom idućih osam godina, od kojih je postajao sve slabiji. U ljeto 1946. godine Stieglitz je pretrpio fatalni moždani udar i umro u komi. Poznato je kako je Stieglitz uspio producirati više od 2.500 montiranih fotografija tijekom svoje karijere.

Nakon njegovih smrti, O'Keeffe je okupila skup onoga što je smatrala njegovim najboljim fotografijama i 1949. godine donirala je prvi dio onoga što je nazvala "ključnim setom" od 1.317 Stieglitzove fotografije *Nacionalnoj galeriji umjetnosti u Washingtonu*. 1980. godine dodala je još 325 Stieglitzovih fotografija od nje, uključujući i mnogobrojne akte. Sada zbirka broji 1.642 fotografija, to je najveća, najpotpunija zbirka Stieglitzovog rada bilo gdje u svijetu. Alfred Stieglitz kao fotograf, kao otkrivač i promotor fotografa i umjetnika u drugim medijima, kao izdavač, zaštitnik i sakupljač - imao je veći utjecaj na američku umjetnost od bilo koje druge osobe. Imao je višestruke sposobnosti renesansnog čovjeka, smatran je vizionarom iznimno široke perspektive, njegovi uspjesi bili su izvanredni, njegova je predanost bila ljubav prema umjetnosti. Fotograf genije, nadahnuće izdavača, pisac velike sposobnosti, vlasnik galerija i organizator na mnogim fotografskim i suvremenim

umjetničkim izložbama, lider u fotografskim i umjetničkim svjetovima, bio je nužno strastven, složen i izrazito kontradiktoran, nadahnjivao je veliku ljubav i veliku mržnju u jednakoj mjeri. Osam od devet najviših cijena ikad naplaćenih na aukciji za Stieglitzove fotografije (od 2008. godine) su one od Georgie O'Keeffa. Najprodavanija je fotografija, „*Georgia O'Keeffe- Ruke*“ iz 1919. godine, u veljači 2006. godine na aukciji ostvarila 1,47 milijuna američkih dolara. Na istoj je prodaji „*O'Keeffein Akt*“ (1919.g.) prodan za 1,36 milijuna dolara. [6]



Slika 3.2.: *Alfred Stieglitz: Bez naziva, galerija 291*
(Izvor: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:O%27Keeffe-\(hands\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:O%27Keeffe-(hands).jpg))

3.2. Robert Capa (1913. - 1954.)

Endre Friedmann, Mađar židovskog podrijetla poznatiji pod imenom Robert Capa ("cápa"- "morski pas"). Prvotno ime i prezime odlučio je promijeniti u američko, zajedno sa svojom ljubavnicom i fotografkinjom Gerdom Pohorylle. Par je nakon 1934. godine po uzoru na američkog redatelja Franca Capre, zamijenio svoje ime u Robert Capa, a ona svoje u Gerda Taro. Od 1936. godine putuju po Španjolskoj i dokumentiraju Španjolski građanski rat. 1937.

godine Gerda Tara pogiba tijekom bitke za Brunetu, dok Capa ostaje raditi u Španjolskoj kao fotoreporter do 1939. godine. Nakon rata Capa putuje sa fotografom Davidom Seymourom za Kinu prema tadašnjem gradu Hankovu na čijim područjima dokumentiraju japansko- kineski otpor japanskoj agresiji (Drugi kinesko-japanski rat koji je trajao od 1937- 1945.) Svjetsku slavu postiže objavljivanjem fotografije „*Padajućeg vojnika*“ koju je napravio u Cerro Murianu na fronti blizu Kordobe 1936. godine. To je jedna od fotografija za koje se smatra da su obilježile razdoblje fotografije 20. stoljeća.



Slika 3.3.: Robert Capa: *Bombandiranje u Barceloni*, 1938. godina
(Izvor: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315>)

Fotografija prikazuje Federica Garcia Borrella, republikanskog vojnika u španjolskom Građanskom ratu 1936. Godine. Autor fotografije Capa, tvrdio je kako je fotografija uzeta u trenutku kada je vojnik pogođen, postojale su teorije da je cijela fotografija namještena, a objavljena je i knjiga „*Sjene fotografije*“ iz 2009. godine koja se u cijelosti bavi istraživanjem priče oko navedene fotografije s namjerom da se dokaže kako fotografija nije mogla biti napravljena na mjestu kako su Capa i njegovi prijatelji tvrdili.[7]

Razdoblje drugog svjetskog rata Capa provodi i u Americi radeći kao fotoreporter za razne časopise; „*Collier's Tjedno*“ i za magazin „*Život*“ sa reporterom Willom Langom na području Italije 1943. godine. Za vrijeme drugog velikog iskrcavanja američke vojske na obalu Ohame, Cappa je snimio tada svoju poznatu fotografiju „*D-Dan 6.6.1944.g.- Iskrcavanje saveznika.*“ U prvih nekoliko sati invazije poznato je kako je Capa snimio otprilike 160 fotografija, ali od snimljenih materijala pariška kuća nije uspješno razvila čak tri i pol role filma tako da je samo osam fotografija preostalo iz velikog povijesnog događaja iskrcavanja na Normandiju. Te fotografije su ipak postavile Capu među najmoćnije

dokumentarističke i ratne fotografije svog vremena. 1947. godine Capa putuje sa svojim prijateljem Johnom Steinbeckom u tadašnji Sovjetski savez te tamo svojom fotografskom kamerom bilježi; Moskvu, Kijev, Tbilisi, Batumi i ruševine Staljingrada. Slavni John Steinbeck, američki romanopisac i novelist koji je bio analitičar i kritičar društvenih suprotnosti u Americi i svijetu, u svojoj reportaži „*Ruski list*“ koristi Capine fotografije kako bi ilustrirao opisane događaje.

Iznimna predanost poslu i otuđenje u privatnom životu omogućuju Capi da je stalno u pokretu i sa virtuosnom sposobnošću i brzinom kamere bilježi povijesno bitna socijalno-politička zbivanja svog vremena.



Slika 3.4.: Robert Capa i John Steinbeck, 1947.godina, Moskva
(Izvor:<http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZO6DTBQ27R&SMLS=1&RW=1366&RH=613>)

Kao utjecajan fotograf, 1947. godine Capa je suosnivač institucije *Magnum Fotografije* zajedno sa svojim kolegama fotografima i sumislionicima Henrijem Cartier-Bressonom, Williamom Vandivertom, Davidom Seymourom i Georgeom Rodgerom. Henri-Cartier Bresson javnosti pojašnjava organizaciju *Magnum* kao jednu zajednicu misli, zajedničke ljudske kvalitete, znatiželje o tome što se događa u svijetu, poštovanje prema

onome što se događa i želja da se to preobrazi u vizualno... 1951 godine Capa odlazi u novonastalu mladu državu Izrael i sa oduševljenjem izrađuje mnoge putopisno-dokumentarističke fotografije. Istima se poslužio Irwin Shaw za svoju publikaciju „*Reportaža o Izraelu*“. [8]



Slika 3.5.: Robert Capa: *Žena plaće*, Španjolska, 1950.godina
(Izvor: [Šhttps://www.magnumphotos.com/newsroom/robert-cap-a-israel-1948-1950](https://www.magnumphotos.com/newsroom/robert-cap-a-israel-1948-1950))

Robert Capa putuje u Japan na izložbu u suradnji sa institucijom *Magnum*, te se ubrzo u svibnju 1954. godine pridružuje novinarima magazina „*Život*“ sa Johnom Mecklinom i Jimom Lucasom gdje fotografira francuske trupe u jugoistočnoj Aziji, mada se bio zakleo da nikada više neće raditi ratnu izvještajnu fotografiju. Capa tijekom otvorene vatre odlazi snimiti fotografiju i pritom slučajno aktivira nagaznu minu. Dok su ga prijatelji uspjeli dovesti do poljske bolnice Capa umire sa kamerom u rukama. [7]

U krugu pisaca i moćnih umjetnika Capa je za svojega života stekao veliku popularnost i ugled. Poznanici su ga opisivali kao odanog prijatelja, strastvenog demokratu i predanog fotografa iznimne hrabrosti i sposobnosti. Za svojeg života uspio je publicirati svega nekoliko publikacija dok je ostatak objavljen nakon njegove smrti: „*Smrt čovječanstva*“ (1938. g.), „*Bitka na Waterloo-u*“ (1941. g.), „*Invazija !*“ (1944. g.), „*Blago izvan fokusa*“, *New York*“ (1947. g.), „*Viking, New York*“ (1948. g.), Irwin Shaw i Robert Capa: „*Izvještaj o Izraelu*“, *New York*, (1950. g.), R. Capa: „*Fotografije*“ (1996. g.), „*Srce Španjolske*“ (1999. g.), R. Capa: „*Definitivna zbirka*“ (2001. g.), „*Krv i šampanjac*“ te „*Život i vrijeme Roberta*

Cape“ iz 2002. godine. Vlasništvo nad cijelom kolekcijom povjereno je agenciji Capa Nekretnine i u prosincu 2007. godine preseljeno u muzej *Internacionalni Centar Fotografije* kojeg je osnovao Capin mlađi brat Cornell na Manhattanu. [8]

3.3. Robert Frank (1924.-)

Robert Frank, švicarsko-američki fotograf, rodio se u Zürichu 9.9.1924. godine te veoma mlad imigrirao u Ameriku gdje se i proslavio kao jedan od najpoznatijih američkih fotografa u svijetu. Frank je radio za Michaela Wolgensingera i preko njega se upoznao sa švicarskom nakladničkom kućom te je 1946. godine samostalno izradio svoju prvu knjigu fotografija sa tematikom seoskog života u seriji od 40 fotografija. Frank je tijekom svog života samostalno izradio sve ukupno četiri tiskane knjige svojih fotografija. 1947. godine imigrirao je u Ameriku gdje ubrzo počinje raditi kao modni fotograf za časopis „*Harperov Bazar*“. Ostavlja taj posao i 1948. godine kreće na svoj put za Peru koji je ostao najpoznatiji po njegovoj velikoj zbirci fotografija- „*Peru*“(1948. g .). Putujući po Peruu, Frank je bio oduševljen ponajviše ljudskim nomadskim i veoma tradicionalnim, skromnim životom stanovnika te je tako više portretirao stanovništvo, nego li fotografirao prirodu ili njihovu kulturu. [9]



Slika 3.6.: *Robert Frank: Amerikanci*

(Izvor: <http://www.sothebys.com/en/auctions/2015/robert-frank-the-americans-n09249.html>)

Frank putuje stalno na relaciji SAD- Europa, tako gradi ogroman opus fotografija ulice, izdaje knjigu „*Fotografije Pariza*“ i „*Knjigu Walesa*“.



Slika 3.7.: Robert Frank: *Pariz*, 1924. godina
(Izvor:<https://smediacacheak0.pinimg.com/originals/c7/3b/a9/c73ba95718e53613baacaf87aed95f30.jpg>)

Ambiciozan fotograf stalno je bio uključen u umjetnički i književni život u Americi. Stvarao je fotografske sekvence u nadi da će ih objavljivati u poznatim časopisima. Preko prijatelja, velikog Edwarda Steina pridružuje se zajedničkoj izložbi suvremenih fotografa u *Muzeju modernih umjetnosti* u New Yorku sa drugih pedesetak autora pod nazivom „*51 američki fotograf*“. Nastavlja sa izdavaštvom i objavljuje ručno izrađenu knjigu sa tekstom i svojim fotografijama „*Crno-bijelo i stvari*“ 1952. godine. [10]

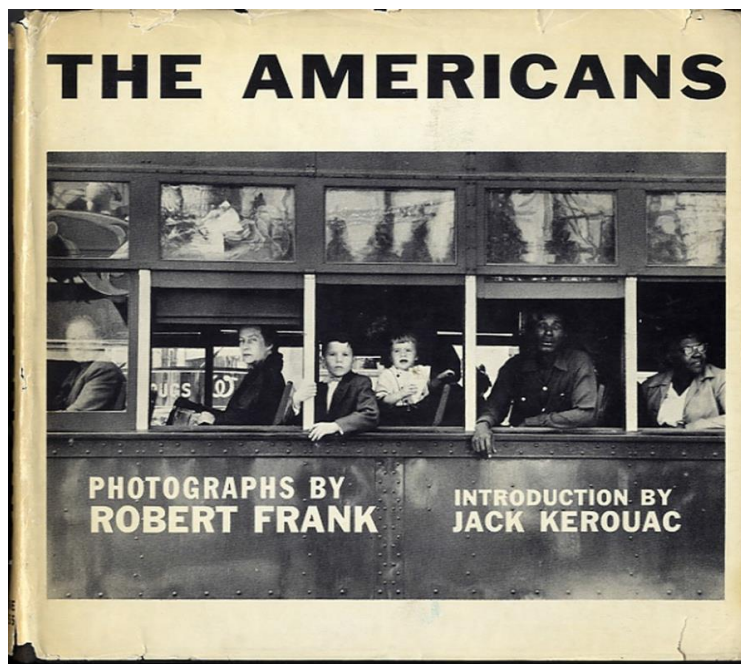
Fascinacija Amerikom kod Roberta Franka bila je očita. Neiscrpna u svojim motivima, dinamična i uspješna, navela je Franka da preko društva *John Simon Guggenheim* zatraži članstvo i dozvolu da slobodno fotografira diljem SAD-a. Dobiva željeno članstvo i kreće na svoj poznati dvogodišnji put Amerikom 1955. godine. U te dvije godine putovanja Amerikom, Frank gradi arhivu fotografija američkih gradova i sela, snimajući ljude i njihove živote. Sakupio je gotovo 28.000 fotografija, a konačan rezultat ispala je jedna od najprestižnijih publikacija fotografske slike- Frankova knjiga „*Amerikanci*“ od čak 83 fotografije izdana 1958. godine. Knjiga je bila skoro kontroverzna za to političko razdoblje, pokazivala je istinitost prisutnih poteškoća svakodnevnog života Amerikanaca, od snažnog rasizma koji je bio moćno prisutan na ulicama do svakojakih ljudskih nesreće i tuga koju je

uspio snimiti prilikom svog putovanja. Mladi Amerikanci su sa oduševljenjem prihvatili ovu publikaciju, jer je upravo ona pokazivala na rupe i sve nedostatke u vladajućem sistemu. Frank, ljevičar u duši i borac protiv segregacije društva u Americi naglašavao je u svojim radovima na probleme rasizma i iskorištavanje jeftine radne snage pedesetih godina. [9]



Slika 3.8.: Robert Frank: *Indianapolis „Amerikanci“*, 1955.godina
(Izvor: <https://jazzinphoto.wordpress.com/tag/robert-frank/>)

Bio je poznat po svojevrsnim umijećima fotografiranja, koristio je relativno slabu rasvjetu i ponekad stavljaio neobičan fokus za razliku od ostalih tadašnjih fotografa. Teoretičari ga svrstavaju u virtuozu fotografske umjetnosti, koji je sa lakoćom hvatao savršeni kadar i imao iznimno mnogo senzibiliteta prilikom preslikavanja motiva na negativ. Frankov stil 1950-ih je bio tada originalan stil fotografiranja, a knjiga „*Amerikanci*“ postala jedna od najznačajnijih publikacija američke fotografije i povijesti umjetnosti. Roberta Franka u stilu su kasnije mnogi rado kopirali, dok se on sam posvetio skroz filmskoj industriji u kojoj je uspješno radio do 1970. godine od kada se njegov rad isprepliće u dva različita i opet slična medija; film i fotografiju. Kasnije fotografije koje je radio više su prikazivale mrtvu prirodu i pokretne priče koje je kombinirao zajedno sa tekstom. Za svoje razdoblje bio je izniman suvremenik u području fotografije i filma, ostavljajući nove tehnike i izazove američkoj i svjetskoj generaciji po kojima je pamćen kao jedan od najslavnijih američkih fotografa i redatelja svog vremena. [9]



Slika 3.9.: Robert Frank: naslovnica knjige „Amerikanci“, 1958. godina
(Izvor: <https://lightaesthetics.wordpress.com/2011/12/05/walker-evans-and-robert-frank-an-essay-on-influence/>)

3.4. Garry Winogrand (1928.-1984.)

Važan američki predstavnik ulične fotografije je fotograf Garry Winogrand, koji je rado fotografirao američku stvarnost gradskih ulica, ljudi i životinja svojim posebnim izborom motiva. Rođen je u New Yorku 1928. godine, fotografijom se ozbiljnije bavio u razdoblju od 1960ih godina. Uspio je sagraditi inovativan stil, unoseći motive suprotnosti u svojim fotografijama, naglašavajući razlike i suprotnosti u stanovnika Amerike u poslijeratnom društvu. Winogrand je većinu svog života proveo radeći u New Yorku gdje je i u svojim fotografijama bilježio na ulici upravo „odlučujuće trenutke“, osim samo lijepih fotografija. Bio je student slikarstva u *Gradskom fakultetu* u New Yorku i student slikarstva i fotografije na *Sveučilištu u Kolumbiji* u New Yorku, a ozbiljno počinje fotografirati 1948. godine. Winogrand je veoma poznat po svojim radovima koji su nastali u *Zoološkom vrtu u Bronxu* i *Akvariju u Cone Islandu*, fotografije sa izraženim motivima životinja i ljudi te odnosima među njima. Upravo su takve inovativne fotografije snažno privukle oko američke javnosti i proslavile Winogranda među najpoznatijim fotografima u Americi u razdoblju 60-ih i 70-ih godina. Poznata je njegova prva tadašnja publikacija fotografija „Životinje“. [11]



Slika 3.10.: *Garry Winogrand: publikacija Životinje*, New York, 1962. godina
(Izvor: <http://www.americansuburbx.com/2013/01/theory-animals-and-their-keepers-garry.html>)

Pod utjecajem europske bresonovske škole, Winogrand je rado hvatao fotoaparatom upravo one odlučujuće trenutke, što je posebno uočljivo u njegovim radovima sredinom 1950-ih godina koje je rado snimao u prestižnom njujorškom noćnom klubu El Morocco. Teoretičari rado uspoređuju njegovu virtuoznost u radu sa kamerom prilikom brzog i gotovo neprimjetnog kadriranja i okidanja svojih glavnih subjekata, sa velikanom Robertom Frankom. [10]



Slika 3.11.: *Garry Winogard: Noćni klub El Morocco, New York, 1955. godina*
(Izvor: <http://www.worldgallery.co.uk/art-print/garry-winogrand-el-morocco-1955-132704#132704>)

Poznat po korištenju nagnutog ili nakošenog kadra u fotografiji, kojim je pokušavao dočarati dinamiku i kontrast svojih motiva na fotografiji. Među poznatijim fotografijama Winogranda je ona iz 1969. godine pod nazivom „*Los Angeles*“. Fotografija prikazuje ljude na ulici, zvanom Hollywoodska staza slavnih, to jest kako mlade žene iz visokog društva ponosno hodaju ulicom dok ih promatra mali dječak iz crnačke obitelji te invalidni dječak na drugoj strani ulice. Fotografija je zanimljiva u socijalno-političkom kontekstu i bilježi očigledne kontraste modernog američkog društva, dok izbor kadra i izrazite sjene naglašavaju dramatiku opisane scene. [10]



Slika 3.12.: *Garry Winogrand: Los Angeles, 1969. godina*
(Izvor: <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Garry-Winogrand.html>)

Mnogo radova velikana razvijeni su posthumno čiji je broj premašivao brojku od 300 000 još neviđenih te nerazvijenih fotografija. Opus radova sačuvan je u „*Arhivi Garrya Winogranda*“ u sklopu „*Centra za kreativnu fotografiju*“. Tako su mnoge fotografije Winogranda izložene nakon njegove prerane smrti koja je nastupila 1984. godine. Prozivan egzistencijalnim i modernim fotografom svoje generacije u Americi, Winogrand je svakako zauzeo mjesto genijalca u području fotografije, naglašavajući prolaznost trenutka koji ga je inspirirao najviše od svega uspijevajući naći stalno iznova ono izvanredno u svakodnevnome životu ulice. [11]

3.5. Vivian Dorothy Maier (1950.-2009.)

Vivian Dorothy Maier je od strane poznanika opisana kao paradoksalna, ekscentrična, ćelava, misteriozna, inteligentna, draga i veoma privatna osoba koja je obožavala fotografirati svojim dvookim Rolleiflexom, a kojeg je uvijek nosila oko svog vrata. Fotografkinja Mary Ellen Mark uspoređuje kvalitetu njezina rada čak sa radovima fotografa poput Roberta Francka, Lisette Model, Helen Levitt i Diane Arbus. Amerika je prvi puta vidjela i čula za misterioznu autoricu putem prve njezine posmrtno izložbe u *Chicago Cultural Centru* 2007. godine pod nazivom „*Pronalazeći Vivian Maier-Ulična fotografija Chicaga*“. Izložba je odmah oduševila javnost i medije diljem svijeta.

Mladi student John Maloof je igrom slučaja, na jednoj od mnogobrojnih aukcija u Chicagu, kupio i jednu kutiju negativa za potrebe izrade svoje povijene knjige uz koju je poželio i nove fotografije starog Chicaga u razdoblju između 1950. i 1970. godine. U nadi da će doći da svog praktičnog materijala, Mallof je shvatio da se pod imenom autorice kutije negativa koje je kupio na aukciji za 380 dolara nalazi veliko fotografsko ime. Gospođica Maier je iz nejasnih razloga cijeli svoj životni vijek provela uglavnom radeći kao dadilja te u svoje slobodno vrijeme i vrijeme koje je provodila sa djecom koju je čuvala u predgrađu Chicaga, fotografirala socijalne i političke situacije koje su se tada zbivale na ulicama velikog i glasnog velegrada.



Slika 3.13.: *Vivian Maier: New York*

(Izvor: <http://ea8e669eb988da20809a34bc.maloofcollection.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2013/11/VM19XXW04205-06-MC.jpg>)

Proračunata, hrabra i iznimno inteligentna Maier rado se igrala uloga lažne detektivke. Na svoj mali diktafon snimala je razgovore sa prolaznicima na ulici ispitujući ih o njihovom mišljenju trenutnoj američkoj političkoj sceni, a rado je davala svoje lažno ime predstavljajući se kao gospođica Vivian Smith, V. Smith, Vivian Mayer pa zato neki psiholozi smatraju da se u njezinom slučaju moguće radilo o bolesti poremećaja ličnosti. Jednu obitelj u kojoj je

živjela i radila šokiralo je njezino veliko zanimanje za slučajeve poput umorstava u Chicagu koje je Maier pratila na način da je sama ispitivala strance o dotičnom događaju i otišla na sprovod žrtvi kako bi saznala istinu. Obitelj je bila šokirana njezinom osobnošću i u situaciji kada je radije fotografirala scenu, negoli pomogla dječaku kojeg je udario automobil kada je bila na dužnosti dadilje. U poslu djeca su je voljela i ona svoj posao, iako se nagađa da je njezin izbor posla bio praktičan s jasnom namjerom kako bi se Maier bila što slobodnije kretala s ciljem da dokumentira američku ulicu nego posao kakvog je ranije radila u tvornici tekstila u zatvorenoj hali bez sunca. Zbog svojeg ekscentrična ponašanja, inačenja te mogućih psiholoških smetnji koje su utjecale na njezino ponašanje, Maier je relativno često mijenjala poslodavce ili dobivala otkaz.

Autorica je slikala velik broj uličnih fotografija, ali i portrete ljudi u gradu veoma pažljivo birajući trenutak i namještajući kadar u sjeni svog dvoookog Rolleiflexa kojeg je držala u rukama oprezno pazeći da je promatrači ne primijete. Mnogo kadrova uzeto je iz donjeg rakursa upravo radi njezina nastojanja da bude što manje upečatljiva. Kao osoba bila je tople prirode i voljela djecu te ih rado vodila na nezaboravne izlete opasnim četvrtima gdje je uzimala i staru „potrebnu“ kramu koju je uredno čuvala i skladištila u svojim mnogobrojnim kutijama.

Po svojim je radovima ocijenjena kao suvremenik svog doba, politički i socijalno vješta u komunikaciji sa aparatom, ali i veoma pritajena osoba u smislu izdavanja svojih radova u javnost. Rado ih je zvala svojim bebama. Maier je često lagala oko svog podrijetla i imena i služila se lažnim francuskim naglaskom kako bi prikrila svoje prave obiteljske korijene. Često je izmišljala priče o sebi i tvrdila kako nema obitelj. Cijelu posmrtnu misteriju otkrio je do kraja mladi student Maloof koji je shvatio vrijednost ove autorice i vlastitim trudom uspio sakupiti svu moguću njezinu ostavštinu- od odjeće do poštanskih marki i pisama, neunovčenih čekova, stare krame koju je Maier pohranjivala u svojim mnogobrojnim putujućim kovčezima. Pronađeno je više od 150 000 negativa, 700 rola nerazvijenog filma i 2000 rola crno-bijelog nerazvijenog filma, snimke analogne kamere u boji te brojni mali suveniri koje je Maier čuvala sa svojih putovanja po svijetu. Sebe je svrstavala u sloj siromašne radničke klasne, Maier je bila osoba koja nije imala zdravstveno osiguranje i navodno nikada nije išla k doktoru. Na pitanje prijateljice boji li se živjeti tako, Maier je odgovorila da su siromašni presiromašni da umru.



Slika 3.14.: Vivian Maier: *Maj*, 1955. godina

(Izvor: <http://ea8e669eb988da20809a34bc.maloofcollection.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2013/11/VM1955W03406-05-MC.jpg>)

1959. godine Maier je svom poslodavcu najavila putovanje i povratak za osam mjeseci, i u tom razdoblju prema pronađenim fotografijama i putnim kartama koje je Maier sačuvala bilo je jasno da je proputovala cijelu sjevernu Ameriku, Bankokj, Indiju, Tajland, Egipat i Yemen. Putopisne fotografije gospođice Maier odišu predivnom čistoćom *humora* i svježeg duha, trenuci u kojima je Maier nakratko uspijevala nagraditi sebe istražiti zemlje i ljude.



Slika 3.15.: *Vivian Maier: Putovanje*, 1959.godina, Jemen
(izvor: <http://vivianmaier.electrofolio.com/en/b6/Travel>)

Kako je ni najbliži prijatelji nisu uistinu poznavali i mnogi je smatrali Francuskinjom, zbog njezinog francuskog naglaska, Maier je zapravo bila rođena u New Yorku 1. veljače 1926. godine pod imenom Vivian Dorothy Maier. Mladi student se nada kako nije obeščastio autoricu otkrivajući njezine radove, no drugi, bliži prijatelji gospođice Maier tvrde kako ona sigurno nikada ne bi dozvolila da javnost vidi njezin rad. Iz pisma u kojem se obraća svom drugu gospodinu Simonu iz Italije može se jasno iščitati njezina poslovna želja da publicira svoje fotografije talijanskog krajolika u razglednice na finom mat papiru. Vivien također moli gospodina neka joj javi što je odlučio u vezi njezine poslovne ponude uvjeravajući ga da su fotografije odlične i da je toga veoma svjesna. Zašto gospođa Maier nikada nije izašla u javnost sa svojim radovima, ostaje još uvijek zagonetka. Vivian Dorothy Maier umire sama, siromašna i gladna u Chicagu 21.4.2009. godine.



Slika 3.16.: *Vivian Maier: Auto-portret*, New York, 1954. godina
(Izvor: <http://vivianmaier.electrofolio.com/en/b6/Travel>)

Autorica jedne od najvećih arhiva fotografija ulice posthumno je otkrivena svjetskoj javnosti koja je oduševljeno prihvatila još jednog američkog vrhunskog fotografa. Pitanje validacije kod brojnih galerija još je upitna, iako njezin rad nesporno govori da se radi o velikom fotografu i autoru američke fotografske povijesti dvadesetog stoljeća. [12]

4. Motivi i metode ulične fotografije

Ulična fotografija uglavnom sadrži motive ljudi na javnim mjestima, prikazani u svakodnevnicima, uhvaćeni u trenutku radnje koja se zbiva na javnom prostoru. Pod javnim mjestom smatramo sve gradske trgove, ulice, sva čak do plaža i sela. Najčešće su upravo ljudi dominantni subjekt ulične fotografije iako to nije nužno pravilo. Jedan od pionira ulične fotografije Eugene Atget snimio je mnoge fotografije ulica u Parizu bez prisutnosti ljudi. Slične fotografije snimljene rano ujutro nalazimo i kod američkog predstavnika ulice Alfreda Stieglitza ili pak prazne gradske površine u Rogera Fentona. Takve fotografije snimljene bez ljudi možemo shvatiti kao Atgetovo sugeriranje prisutnosti usred odsutnosti, otkrivanje života

ulice koji je ionako prisutan i na taj način mogu dočarati kontekst ili opći dojam nekog mjesta.

[2]



Slika 4.1.: *Alfred Stieglitz: Noćne refleksije*, New York, 1896.godina
(Izvor: <https://www.loc.gov/collections/ph-filing-series-photographs/?fa=contributor%3Astieglitz%2C+alfred>)



Slika 4.2.: *Robert Frank: Amerikanci*
(Izvor: <https://d3f49glnpfzr7k.cloudfront.net/large/effe3544-3570-404a-a5e0-e073e672ce97.jpg>)

Ulična fotografija rezultira često brzim okidanjima, bez pitanja protagonista, posebnih ključnih trenutaka te zato se može reći da takva fotografija primarno predstavlja svojevrsno fotografsko otkriće, negoli stvaranje. Ulični fotograf najčešće prikazuje stanje trenutka kakvog ga on vidi i koji se kao takav više neće najvjerojatnije ponoviti. Najvažnije stvari kod uličnog fotografa je biti spreman za ključni trenutak i reagirati na vrijeme. Na uličnim fotografijama kao glavni protagonisti su nepoznati ljudi te njihovi postupci na javnom prostoru, najčešće nepoznati i šareni u društvenom sloju, ne isključuju jedan drugog ili naspram okoline, suprotno tome na taj način predstavljaju temeljnu fotografiranu situaciju. [3] Iako se prikriveno fotografiranje ljudi (snapshot) smatra nemoralnim, tako nastale fotografije nalaze se među najpoznatijim uličnim fotografijama. Primjer je Walker Evansovo fotografiranje skrivenom kamerom u svome kaputu. Mnogi fotografi bez oklijevanja radije pitaju za dopuštenja prilikom fotografiranja, vjerujući da će tako doći do zanimljivijeg i vjernijeg prikaza situacije, jer se na taj način fotograf pričanjem sa subjektom dodatno približava temi fotografije. Elementi ulične fotografije obuhvaćaju uz ljude, događanja, arhitekture grada, domaće životinje i kućnih ljubimca, i ostale materijalne stvari te sve što se može vidjeti na javnim mjestima. Ulični fotograf nažalost nema privilegiju da prilikom fotografiranja uzima mnogo vremena za kadar ili mijenjanju leće, tako da ako želi uhvatiti određeni zanimljiv trenutak mora reagirati brzo i precizno koristeći raspoložive elemente unutar kadra kako bi stvorio priču na fotografiji. Ulične fotografije često nastaju bez mnogo pripreme i u vrlo kratkom vremenu, zato je važno odlično poznavanje kompozicije koja nastaje neposredno prije samog fotografiranja. Arhitektura grada, postojana geometrija, kut, linije pomažu uličnom fotografu u izradi lijepih formi. Poznati majstori svršenog kadra uz Bressona, Atgeta i Brassaiu u Europi, bili su Robert Capa, Robert Frank, Dorothea Lange, Alfred Stieglitz, Garry Winogrand, Robert Frank, Paul Strand i mnogi drugi u Americi[1].

Vizualne karakteristike ulične fotografije; oštrina, zamućenost, fokus, fotografija u boji ili crno bijela, one su o kojima se raspravljalo od samih začetaka fotografije. Prilikom fotografiranja ulice oprema je najmanje bitan element, zato jer u obzir dolazi sve što se može iskoristiti za bilježenje kratkih trenutaka u prolaznosti vremena, jer kao što je prije opisano, ne postoje određena tehnička pravila kojih se moramo pridržavati. Chasea Jarvis govori kako je najbolji aparat onaj kojeg autor ima trenutno sa sobom. Uličnu fotografiju u boji zagovarao je Joel Meyerowitz, izjavio je kako ga boja tjera da se ponaša drugačije jer njene moći opisivanja bile su veće, ali to je kaže zahtijevalo više vremena.

Ulična fotografija se u svojim metodama i tehnikama razlikuje od drugih fotografskih stilova jer ne traži nužno svršene postavke vizualnih kvaliteta fotografije, već se više oslanja na semantiku same fotografije. Neke od mana koje se mogu pojaviti prilikom brzog fotografiranja su zamućenost, pre-eksponiranost ili pod-eksponiranost, jak kontrast koji najčešće nastaju radi kratkog vremena i nemogućnosti mjerenja isprane ekspozicije, radi brzine gibanja subjekta često nastaje zamućenje. Takve mane su u uličnoj fotografiji često prihvatljive, za razliku od drugih stilova u fotografiji poput portreta koji zahtjeva visoke tehničke i vizualne standarde.

Iako postoje fotografski aparati koji su bolje prilagođeni za ulične fotografije od drugih ne postoji razlog zašto se ne može koristiti oprema koju imamo ili želimo. Snimati se može na način da uvijek budemo pripremljeni i spremni, što zahtijeva unaprijed definiran fokus i ekspoziciju, a radi se isključivo na što boljem kadriranju u trenutku snimanja. Drugi način je biti stalno aktivan i imati kameru koja je sposobna to pratiti. No, bez obzira koliko je oprema (fotoaparat) dobra, stupanj iščekivanja je uvijek potreban kako bi se uhvatio ključni trenutak. Uobičajene fotografske metode kojima se treba pozabaviti prilikom snimanja često izostaju u ovom fotografskom stilu, ali njihova podešavanja, izostavljanja i dodavanja rezultiraju pojavama općenito karakterističnim za fotografiju. Iako su ti rezultati u drugim fotografskim stilovima možda mane, u uličnoj fotografiji su potpuno prihvatljivi. Primjer takvih pojava je pod ili pre-eksponiranost, zamućenje, kontrast koji nastaju radi kratkog vremena kojeg fotograf ima da namjesti kadar i postavke. [2].

Iako ulična fotografija jest pod žanr dokumentarističke fotografije, ona svakako u sebi nosi i onu drugu stranu fotografske priče koja joj daje umjetničku i bezvremensku dimenziju. O dokumentarnosti se mnogo raspravljalo u fotografskim krugovima još od samih pionira fotografske scene, dok su neki priznavali sličnost fotografije sa dokumentarističkom formom, drugi američki autori poput E. Westona, Ch. Sheera, B. Abotta i I. Cunninghama odbijaju vezu vlastitih fotografija sa dokumentarnošću. [1]

5. Umjetnička interaktivna fotografija

U drugoj polovici 20. stoljeća su niz političkih promjena poput; Vijetnamskog rata (1962. g.- 1973. g.), pokreta za građanska prava u Americi, razvoja teorije feminizma, studentskih protesti u 1968. godini snažno utjecali na daljnji razvoj umjetnosti. Slika je učinila optički svijet, a umjetnost se ponovo okrenula društvenim i političkim temama, kao što su rat, razni protesti, odnosi zemalja trećeg svijeta i Amerike, Vijetnamski rat, razvoj umjetničkih pravaca u poratnoj Europi. Fotografija je u okviru konceptualne umjetnosti i razvojem pop-arta postala prihvaćena kao validan medij umjetničkog izražavanja i tako otvorila vrata svjetskih galerija. Pop- art umjetnici; Andy Warhol, Roy Lichtenstein, David Hockney, Richard Hamilton koristili su fotografiju kao izražajno sredstvo kako bi pokazali američku potrošačku kulturu i stil života.

Teorija modernizma bavila se medijima, dok se konceptualna umjetnost kao takva bavila naglašavanjem ideja. Umjetnici su željeli privući pažnju na način izražavanja ili na kontekst na situaciju, akciju ili performans na kojeg promatrač reagira u javnom prostoru. Fotografija udružena s konceptualnom umjetnošću postavlja upitan klasični „bressonovski trenutak“ i zamjenjuje ga svjesnim reagiranjem autora u prostor, samostalno odlučivanje reagiranja na snimljenu situaciju. [3]

Kako je fotoaparat nesposoban da zabilježi dugotrajnije trajanje akcije u javnome prostoru, često performans ili takva akcija u javnom prostoru bilježi slijedom sekvenci, uz popratni tekst ili bez, u cilju jasnijeg pojašnjavanja koncepta. Takva fotografija s nazivom *novom topografijom* bila je prvotno izložena u Rochesteru 1975. godine. Ona nije bila toliko umjetnička, često je bila urađena putem automatskog okidanja, naočigled amaterska i jednostavna te često je urađena još pomoću drugog ili više suradnika koji sa samom umjetničkom akcijom nije imao direktne veze. Takve se fotografske slike potkraj šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća postupno integriraju u područje konceptualne umjetnosti gdje fotografija već ima svoje mjesto, ali ne samo kao značajka dokumentarnosti „te“ akcije, već se doživljava i kao samostalno djelo majstora, poput; Y. Kleina, W. de Marie, Gilberta & Georgea, M. Abramoivića, R. Longa, C. Schnemanna, B. Neumana, R. Smithsona, D. Oppenheima, K. Rinkea, K. Arnatta i G. Panea. [5]



5.1.: *Keith Arnatt*: serija fotografija, projekt: *Samosahranjivanje*, 1969.godina

(Izvor: http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01747_9.jpg)

Keith Arnatt u svojim foto sekvencama pod nazivom „*Samo-sahranjivanje*“ izdaje seriju fotografija na kojima prikazuje kako sam sebe zakopava u zemlju, dokumentarni dio u fotografijama daje lažan osjećaj stvarnosti, jer pokazuje sekvence vremenskih trenutaka.[5]

Kako je fotografija kao medij postala prihvaćena u konceptualnoj umjetnosti, te se tako počela sve više obraćati pažnja i na povijest fotografije od svog samog početka, na razvoj tehnike te na različite tipove fotografije (piktoralne, formalističke, dokumentarne). Luis Bolc i Bernard Hill Baker snimali su detaljne mape industrijskih građevina i lokacija čiji se rad bazirao na promatranju detalja.[3] Skupina fotografa među kojima su bili vodeći E. Weston, I. Cunningham i Dorothea Lange 1931. godine u Kaliforniji osnovali su grupu zvanu „*f/64*“ s ciljem promicanja poetike detalja u fotografiji, te najviše djelovali na tematskom području prirode i krajolika. Isticali korištenje svih tehničkih mogućnosti fotografske umjetnosti bez naknadnog retuširanja ili manipulacije negativa. Njihov se rad zasnivao primjerno na promatranju detalja što su prikazivali snimkama industrijskog pejzaža u Americi.[1]



5.2.: Braco Dimitrijević : *Slučajni prolaznici*, 1971.-1976. godina
(Izvor: <http://arhiva.dubrovnik-festival.hr/article3441>)

Douglas Houebler, u objašnjenju jednog od svog kombiniranog fotografskog rada tvrdi kako mu je fotografska slika zapravo kao medij izvrsno pomogla u dokumentiranju svoje konceptualne umjetnosti te da te fotografije nisu umjetničke prirode. Odnos fotografske slike i teksta kod dokumentacije konceptualnih umjetničkih performansa, vraća fotografiju na područje vizualne nadopune ili kakvog ilustrativnog dodatka tekstu. U ovom smjeru dolazimo do toga da je fotografija ona od samo vizualnog značenja, dok tekst pojašnjava sliku, odnosno određuje semiotiku slike. Braco Dimitrijević sa svojom fotografskom serijom „*Slučajni prolaznici*“ iz perioda 1971.-1976. godine te uz slijed fotografija daje veoma precizne opise vremena i mjesta slučajnih susreta Brace Dimitrijevića sa određenim prolaznikom. Sama fotografija ne otkriva identitet prolaznika kojeg je Dimitrijević moguće susreo, niti sam susret njega sa prolaznikom pa se može pretpostaviti da je to mogao biti bilo tko i bilo kada, zato nam najčišći opis fotografija daje upravo popratni tekst. U hrvatskoj takvom su se konceptualnom fotografijom bavili Sanja Iveković, Dalibor Martins, Vlado Martek, Sven Stilinović, Željko Jerman, Antun Maračić, Vlasta Delimar, Tomislav Gotovac. [5]



Slika 5.3.: Vlasta Delimar: performans- *Šetnja kao Laidy Goddiva*, 2001. godina
(Izvor: <http://stari.kontejner.org/walkthrough-as-lady-godiva>)

5.1. Tomislav Gotovac: „Zagreb, volim te!“

Gotovac projektom, „Zagreb, Volim te!“ uz praksu da performans poprati fotoaparatom, također koristi i praksu filmskog snimanja akcije izvedene od strane Gotovčevih pomagača, dok umjetnik gol leži na asfaltu, ljubi asfalt, telefonira, čisti javne prostore na lokacijama Ilice i početku glavnog Trga, daje nam prikaz gole ljudske figure u urbanom prostoru. U projektu „Zagreb, volim te!“ koji je trajao od svibnja 1989. godine do studenog 1991. godine sudjelovali su zagrebački fotograf i Gotovčev suradnik Mio Vesović u projektu uz druge umjetnike; Vladu Peteka, Slavka Timotijevića, Ivana Posavca, Banara Dršića i Ivana Faktora. Serija je bila objavljena u „Studentskom listu“ sa popratnim opisom akcije umjetnika kako bi se lakše razumjele fotografije, jer bez toga fotografije govore samo o jednoj incidentnoj akciji na ulici. Vesovićeve fotografije iako su u ulozi dokumentarnosti same akcije, one svakako danas zauzimaju mjesto umjetničke interaktivne fotografije. On nije više u ulozi fotografa koji traži taj *odlučujući trenutak*, već se priklanja samoj akciji koja pruža obilje takvih trenutaka. [5]



Slika 5.4.: *Mio Vesović/ Tomislav Gotovac – „Zagreb, volim te!“*, 1981. godina
(Izvor: <http://arteist.hr/zagreb-volim-te-tomislava-gotovca-kadru-ivana-posavca/>)

6. Portfolio

6.1. Oprema

Za snimanje fotografija koje se nalaze u portfoliu radova korišten je fotoaparati Sony a 77 II i širokokutni objektiv Sony DT 16-50mm f/1: 2.8 SSM.

Tehničke karakteristike fotoaparata Sony a 77 II. :

- Tip: DSLR (Refleksni digitalni fotoaparat s pojedinačnim objektivima)
- Broj megapiksela: 24
- Maksimalna rezolucija fotografije: 300 megapiksela
- Tip senzora: CMOS APS-C
- Senzor slike: 24.3 mp
- Osjetljivost: 100 – 25600 ISO
- Najkraća ekspozicija: 1/4000 s
- Najdulja ekspozicija: bulb

Tehničke karakteristike objektiva Sony DT 16-50mm f/1: 2.8 SSM

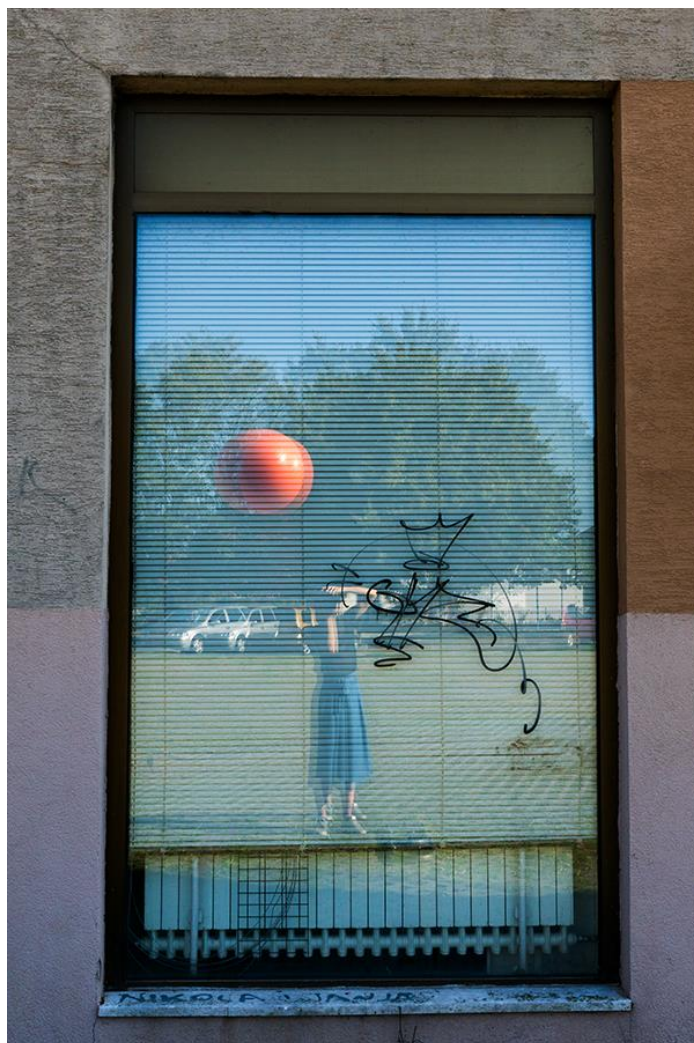
- Tip: širokokutni objektiv promjenjive fokusne dužine
- Žarišna duljina: 18-55mm
- Opna otvora zaslona: kružna
- Maksimalni otvor zaslona: f/2.8
- Minimalni otvor zaslona: f/22-38
- Udaljenost fokusiranja: 0,25 m

6.2. Obrada fotografija

Fotografije su fotografirane u sirovom RAW formatu i eksportirane u JPG format. Obradene su u digitalnom programu za obradu digitalne fotografije zvanom *Adobe Photoshope CS 7*. Alati koji su korišteni pri obradi fotografija u programu su među osnovnim alatima za obradu digitalne fotografije. Od mnogih, korištene su opcije; „*Spremi u jpg.*“, „*Veličina fotografije*“, „*Reži*“, „*Ravnalo*“, „*Alat za posvijetliti* i „*Alat za potamniti*“ pojedine dijelove na fotografiji. Prilikom obrade fotografija neke od nabrojenih alata koristila

sam na pojedinim fotografijama radi ispravljanja kadra ili pri korigiranju ekspozicije. Većina fotografija nije dodatno obrađivana u programu.

6.3. Serija fotografija i tehnički opis



Slika 6.3.1.: Parkiralište

o Mjesto: Čakovec

o Vrijeme: 05.09.2017, 16:32

Tehničke karakteristike:

o Vrijeme eksponiranja: 1/250

o Osjetljivost: 400

o Žarišna duljina: 28 mm

o Otvor objektiva: 9



Slika 6.3.2.: Fontana

o Mjesto: Ljubljana

o Vrijeme: 17.08.2017., 18:23

Tehničke karakteristike:

o Vrijeme eksponiranja: 1/600

o Osjetljivost: 200

o Žarišna duljina: 16 mm

o Otvor objektiva: 8



Slika 6.3.3.: Nove zgrade

o Mjesto: Šenkovec

o Vrijeme: 26.08.2017, 17:25

Tehničke karakteristike:

o Vrijeme eksponiranja: 1/1250

o Osjetljivost: 200

o Žarišna duljina: 16 mm

o Otvor objektiva: 8



Slika 6.3.4.: HZZO

o Mjesto: Čakovec

o Vrijeme: 05.09.2017., 16:40

Tehničke karakteristike:

o Vrijeme eksponiranja: 1/250

o Osjetljivost: 200

o Žarišna duljina: 28 mm

o Otvor objektiva: 8



Slika 6.3.5.: Dom sindikata Čakovec

o Mjesto: Čakovec

o Vrijeme: 22.08.2017, 15:00

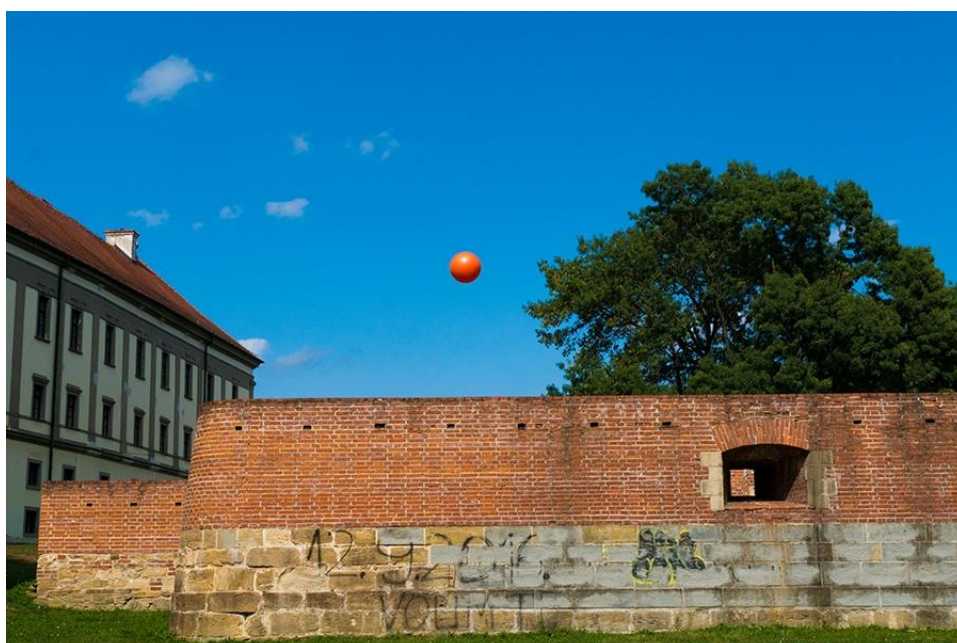
Tehničke karakteristike:

o Vrijeme eksponiranja: 1/2000

o Osjetljivost: 200

o Žarišna duljina: 16mm

o Otvor objektiva: 9



Slika 5.3.6.: Utvrda Zrinskih

- o Mjesto: Čakovec
- o Vrijeme: 22.08.2017., 15:40
- Tehničke karakteristike:
 - o Vrijeme eksponiranja: 1/800
 - o Osjetljivost: 200
 - o Žarišna duljina: 35mm
 - o Otvor objektiva: 11



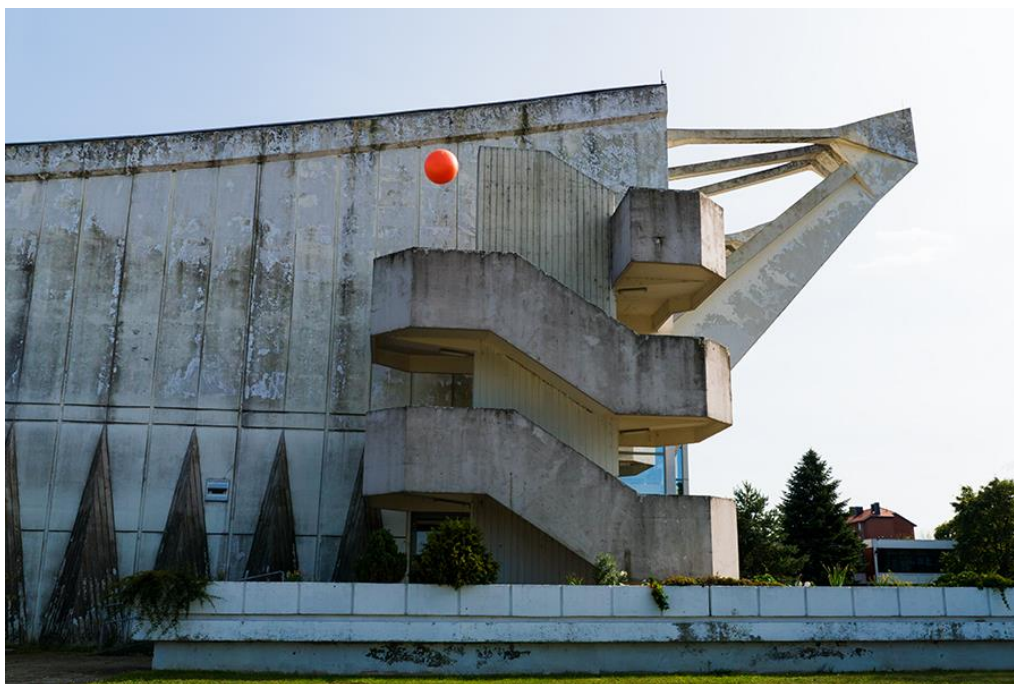
Slika 5.3.7: Trg

- o Mjesto: Ljubljana, Slovenija
- o Vrijeme: 17.08.2017., 17:00
- Tehničke karakteristike:
 - o Vrijeme eksponiranja: 1/640
 - o Osjetljivost: 200
 - o Žarišna duljina: 16 mm
 - o Otvor objektiva: 8



Slika 5.3.8.: . Trgovački centar Medimurka

- o Mjesto: Čakovec
- o Vrijeme: 22.08.2017., 15:00
- Tehničke karakteristike:
 - o Vrijeme eksponiranja: 1/400
 - o Osjetljivost: 200
 - o Žarišna duljina: 35 mm
 - o Otvor objektiva: 9



Slika 5.3.9: GOC

o Mjesto: Čakovec

o Vrijeme: 22.08.2017., 16:15

Tehničke karakteristike:

o Vrijeme eksponiranja: 1/500

o Osjetljivost: 200

o Žarišna duljina: 22 mm

o Otvor objektiva: 10



Slika 5.3.10: Prazno parkirno mjesto

o Mjesto: Čakovec

o Vrijeme: 05.09.2017., 18:15

Tehničke karakteristike:

o Vrijeme eksponiranja: 1/150

o Osjetljivost: 200

o Žarišna duljina: 35mm

o Otvor objektiva: 8



Slika 5.3.11.: Osnovna škola Šenkovec

o Mjesto: Šenkovec

o Vrijeme: 26.08.2017., 16:50

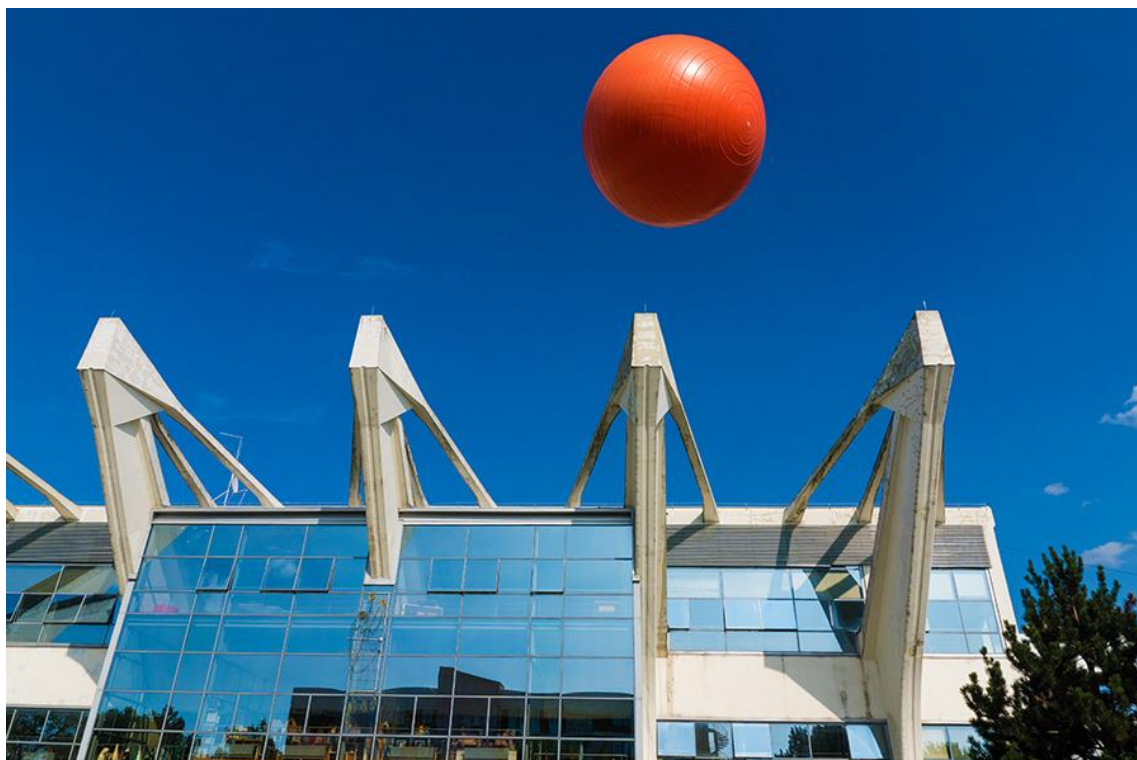
Tehničke karakteristike:

o Vrijeme eksponiranja: 1/1250

o Osjetljivost: 200

o Žarišna duljina: 20 mm

o Otvor objektiva: 10



Slika 5.3.12: Graditeljska škola Čakovec

o Mjesto: Čakovec

o Vrijeme: 22.08.2017., 16:30

Tehničke karakteristike:

o Vrijeme eksponiranja: 1/1250

o Osjetljivost: 200

o Žarišna duljina: 60 mm

o Otvor objektiva: 10

6.4. Koncept

Autorica uzima moderan, konceptualan pristup uličnoj fotografiji u svojoj seriji fotografija, gdje digitalnom kamerom bilježi namještene situacije koje stavlja u unaprijed poznati urbani prostor. Uz suradnju pomagača, otvara si više mogućnosti bilježenja odlučujućih trenutaka prilikom izvođenja preformansa. Svjesnim reagiranjem preispituje odnos statične urbane arhitekture i dinamičkog dodanog elementa. Postavljanjem dinamičkog elementa u gradski prostor želi nam skrenuti centar pozornosti, ishodište, tako da se pri tome glavni sadržaj dominira od ostalih dijelova kompozicije. Dominanta (narančasta lopta) je

izražena oblikom, veličinom, tonskom razlikom, specifičnošću boje, karakterom i položajem unutar kompozicije.

7. Zaključak

Bilježenje života drugih ljudi u urbanoj sredini, u kaosu interakcije mnogih nepoznatih subjekata, uhvaćenih izbliza i u najiskrenijim trenucima smatra se začetnim i utjecajnim motivom tog žanra, često pojmljenog kao *odlučujući trenutak*. Brzo reagiranje kamerom u bilježenju takvih akcija smatrala se dugo najvažnijom vrlinom poznatih uličnih fotografa. Ulična fotografija zahtijevala je majstorske vještine u kadriranju, brzom okidanju nesvjesnih subjekata, ali i vrijedno iskustvo fotografa. Ulična fotografija u sebi nosi značajke dokumentarnosti, daje nam uvid u zrcalo prošlosti, vrijedne bilješke koje su taj medij proslavili do mjere svakodnevne nužnosti u modernom optičkom svijetu. Da je ulica živa i interaktivna sredina, čak i bez prisutnosti ljudi pokazali su nam rani autori, ona prikazuje stalnu oportunističku interakciju između nesvjesnog javnog prostora i fotografa. Moderna interaktivna ulična fotografija naizgled osporava bitnost hvatanja pravog ili odlučujućeg trenutka, jer se kod takve ulične fotografije trenutak, akcija ili performans u javnom prostoru planira unaprijed biranjem lokacije i vremena. Upravo je *sloboda* ta u žanru kao najbolja karakteristika koju nudi ulična fotografija i *ulica* postaje pozornica ovakve fotografije sa svim svojim iznenađenjima i zamkama. Ulična fotografija nam omogućuje „hvatanje“ ljepota svakodnevnih i prolaznih trenutaka ljudskih života, njihovih običaja te navika, sve dok ti svakodnevni trenuci na fotografiji ostaju zabilježeni na način da iz običnih postaju izvanredni i tako postaju trajno zabilježena umjetnička djela.

8. Literatura

- [1] Ž. Košćević: Fotografiska slika: 160 godina fotografske umjetnosti, Školska knjiga, Zagreb, 2000.
- [2] C. Westerbeck, J. Meyerowitz: A History of Street Photography, Thames and Hudson Ltd., London, 1994.
- [3] L. Vels: Fotografija; kritički uvod, Ars figura, Subotica, 2006.
- [4] S. Sontag: O fotografiji, Naklada EOS, Osijek, 2007.
- [5] Ž. Košćević: U fokusu; Ogledi o hrvatskoj fotografiji, Školska knjiga, Zagreb, 2006.

Internet izvori:

- [6] https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Stieglitz, dostupno 05.08.2017.
- [7] https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Capa, dostupno 06.08.2017.
- [8] <https://www.moma.org/artists/956>, dostupno 06.08.2017.
- [9] https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Frank, dostupno 06.08.2017.
- [10] <https://www.moma.org/artists/1973>, dostupno 07.08.2017.
- [11] https://en.wikipedia.org/wiki/Garry_Winograd, dostupno 07.08.2017.
- [12] <https://www.moma.org/artists/6399>, dostupno 09.08.2017.
- [13] U potrazi za Vivian Maier, dokumentarni film, (2013.), John Maloof, Charlie Siskel, scenarij J. Lane, dostupno 09.06.2015
- [14] <http://arteist.hr/zagreb-volim-te-tomislava-gotovca-kadru-ivana-posavca/>, dostupno 10.09.2017.

Popis slika

Slika 2.1.: Humphrey Spender: Muškarci se pozdravljaju u krčmi, 1937. godina
(Izvor: <http://www.pastperfect.org.uk/sites/woodhorn/archive/humphrey.html>)

Slika 2.2.: Louis Daguerre: Bulevar hram, 1838. godina
(Izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce)

Slika 2.3.: Helen Levitt: New York, 1940. godina
(Izvor: <http://www.beetlesandhuxley.com/gallery/photojournalism/girls-dancing-wolverhampton-club-1978.html>)

Slika 3.1.: Alfred Stieglitz: Potpalublje, 1907. godina
(Izvor: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/The_Steerage_1907_Stieglitz.jpg)

Slika 3.2.: Alfred Stieglitz: Bez naziva, galerija 291
(Izvor: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:O%27Keeffe-\(hands\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:O%27Keeffe-(hands).jpg))

Slika 3.3.: Robert Capa: Bombandiranje u Barceloni, 1938. godina
(Izvor: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315>)

Slika 3.4.: Robert Capa i John Steinbeck, Moskva, 1947. godina,
(Izvor: <http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZO6DTBQ27R&SMLS=1&RW=1366&RH=613>)

Slika 3.5.: Robert Capa: Žena plače, Španjolska, 1950. godina
(Izvor: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/robert-capa-israel-1948-1950>)

Slika 3.6.: Robert Frank: Amerikanci
(Izvor: <http://www.sothebys.com/en/auctions/2015/robert-frank-the-americans-n09249.html>)

Slika 3.7.: Robert Frank: Pariz 1924. godina
(Izvor: <https://smediacacheak0.pinimg.com/originals/c7/3b/a9/c73ba95718e53613baacaf87aed95f30.jpg>)

Slika 3.8.: Robert Frank: Indianapolis, "Amerikanci", 1955. godina
(Izvor: <https://jazzinphoto.wordpress.com/tag/robert-frank/>)

Slika 3.9.: Robert Frank: naslovnica knjige "Amerikanci", 1958. godina
(Izvor: <https://lightaesthetics.wordpress.com/2011/12/05/walker-evans-and-robert-frank-an-essay-on-influence/>)

Slika 3.10.: Garry Winogard: publikacija Životinje, New York, 1962. godina
(Izvor: <http://www.americansuburbx.com/2013/01/theory-animals-and-their-keepers-garry.html>)

Slika 3.11.: Garry Winogard: Noćni klub El Morocco, New York, 1955. godina

(Izvor: <http://http://www.worldgallery.co.uk/art-print/garry-winogrand-el-morocco-1955-132704#132704>)

Slika 3.12.: Garry Winogrand: Los Angeles, 1969. godina

(Izvor: <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Garry-Winogrand.html>)

Slika 3.13.: Vivian Maier: New York

(Izvor: <http://ea8e669eb988da20809a34bc.maloofcollection.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2013/11/VM19XXW04205-06-MC.jpg>)

Slika 3.14.: Vivian Maier: Maj, 1955. godina- Chicago

(Izvor: <http://ea8e669eb988da20809a34bc.maloofcollection.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2013/11/VM1955W03406-05-MC.jpg>)

Slika 3.15.: Vivian Maier: Putovanje, 1959. godina- Jemen

(Izvor: <http://vivianmaier.electrofolio.com/en/b6/Travel>)

Slika 3.16.: Vivian Maier: Auto-portret, 1954. godina- New York

(Izvor: <http://vivianmaier.electrofolio.com/en/b6/Travel>)

Slika 4.1.: Alfred Stieglitz: Noćne refleksije, 1896. godina- New York

(Izvor: <https://www.loc.gov/collections/ph-filing-series-photographs/?fa=contributor%3Astieglitz%2C+alfred>)

Slika 4.2.: Robert Frank: Amerikanci

(Izvor: <https://d3f49glnpfzr7k.cloudfront.net/large/effe3544-3570-404a-a5e0-e073e672ce97.jpg>)

Slika 5.1.: Keith Arnatt: serija fotografija, projekt: Samo-sahranjivanje, 1969. godina

(Izvor: http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01747_9.jpg)

Slika 5.2.: Braco Dimitrijević : Slučajni prolaznici, 1971.-1976. godina

(Izvor: <http://arhiva.dubrovnik-festival.hr/article3441>)

Slika 5.3.: Vlasta Delimar: preformans Šetnja kao Laidy Goddiva, 2001. godina

Izvor: <http://stari.kontejner.org/walkthrough-as-lady-godiva>

Slika 5.4.: Mio Vesović/ Tomislav Gotovac – „Zagreb, volim te!“, 1981. godina

(Izvor: <http://arteist.hr/zagreb-volim-te-tomislava-gotovca-kadru-ivana-posavca/>)

Slika 6.3.1.: Ana Toplek: Parkiralište, 2017. godina

Slika 6.3.2.: Ana Toplek: Fontana, 2017. godina

Slika 6.3.3.: Ana Toplek: Nove zgrade, 2017. godina

Slika 6.3.4.: Ana Toplek: HZZO, 2017. godina

Slika 6.3.5.: Ana Toplek: Dom sindikata, 2017. godina

Slika 6.3.6.: Ana Toplek: Utvrda Zrinskih, 2017. godina

Slika 6.3.7.: Ana Toplek: Trg, 2017. godina

Slika 6.3.8.: Ana Toplek: Trgovački centar Međimurka, 2017. godina

Slika 6.3.9.: Ana Toplek: GOC, 2017. godina

Slika 6.3.10.: Ana Toplek: Prazno parkirno mjesto, 2017. godina

Slika 6.3.11.: Ana Toplek: Osnovna škola Šenkovec, 2017. godina

Slika 6.3.12.: Ana Toplek: Graditeljska škola Čakovec, 2017. godina

Sveučilište
Sjever

UNIVERSITY
OF NORTH
CAROLINA



SVEUČILIŠTE
SJEVER

IZJAVA O AUTORSTVU
I
SUGLASNOST ZA JAVNU OBJAVU

Završni/diplomski rad isključivo je autorsko djelo studenta koji je isti izradio te student odgovara za istinitost, izvornost i ispravnost teksta rada. U radu se ne smiju koristiti dijelovi tuđih radova (knjiga, članaka, doktorskih disertacija, magistarskih radova, izvora s interneta, i drugih izvora) bez navođenja izvora i autora navedenih radova. Svi dijelovi tuđih radova moraju biti pravilno navedeni i citirani. Dijelovi tuđih radova koji nisu pravilno citirani, smatraju se plagijatom, odnosno nezakonitim prisvajanjem tuđeg znanstvenog ili stručnoga rada. Sukladno navedenom studenti su dužni potpisati izjavu o autorstvu rada.

Ja, ANA TOPLEK (ime i prezime) pod punom moralnom, materijalnom i kaznenom odgovornošću, izjavljujem da sam isključivi autor/ica završnog/diplomskog (obrisati nepotrebno) rada pod naslovom KONCEPTUALNI PRISTUP U VUČNOJ FOTOGRAFIJI (upisati naslov) te da u navedenom radu nisu na nedozvoljeni način (bez pravilnog citiranja) korišteni dijelovi tuđih radova.

Student/ica:
(upisati ime i prezime)

Ana Toplek

(vlastoručni potpis)

Sukladno Zakonu o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju završne/diplomske radove sveučilišta su dužna trajno objaviti na javnoj internetskoj bazi sveučilišne knjižnice u sastavu sveučilišta te kopirati u javnu internetsku bazu završnih/diplomskih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice. Završni radovi istovrsnih umjetničkih studija koji se realiziraju kroz umjetnička ostvarenja objavljuju se na odgovarajući način.

Ja, ANA TOPLEK (ime i prezime) neopozivo izjavljujem da sam suglasan/na s javnom objavom završnog/diplomskog (obrisati nepotrebno) rada pod naslovom KONCEPTUALNI PRISTUP U VUČNOJ FOTOGRAFIJI (upisati naslov) čiji sam autor/ica.

Student/ica:
(upisati ime i prezime)

Ana Toplek

(vlastoručni potpis)

